

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

MARS 1961



GEORGES WILDENSTEIN

DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

VI<sup>e</sup> PÉRIODE - TOME LVII

CENT TROISIÈME ANNÉE

1106<sup>e</sup> LIVRAISON



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

## CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;  
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;  
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;  
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;  
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;  
JORGE ROMERO BREST, Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires;  
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;  
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;  
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;  
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;  
W. G. CONSTABLE, Former Director, Institute of Fine Arts, New York University;  
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;  
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;  
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;  
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;  
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;  
EDWARD W. FORBES, Honorary Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;  
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;  
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;  
BLAKE MORE GODWIN, Former Director, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio;  
LOUIS HAUTECŒUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;  
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;  
HENRI MARCEAU, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia;  
JACQUES MARITAIN, Professeur, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;  
MILLARD MEISS, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;  
A.-P. DE MIRIMONDE, Premier Président de Chambre à la Cour des Comptes de Paris.  
ERWIN PANOFKY, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;  
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;  
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;  
LEO VAN PUVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;  
DANIEL CATTON RICH, Director, Worcester Art Museum, Worcester, Mass.;  
JHR. D. C. ROËLL, Directeur honoraire du Rijksmuseum, Amsterdam;  
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;  
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;  
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;  
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;  
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;  
EDMOND SIDET, Inspecteur général de l'Instruction publique de France;  
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;  
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Keeper, National Gallery, London, Conseiller étranger;  
AGNÈS MONGAN, Associate Director, Fogg Art Museum, Harvard University, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;  
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;  
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.



# CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DES CONTACTS ET DES ÉCHANGES ÉTABLIS ENTRE LES SCULPTEURS DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE

*A PROPOS DE LA CATHÉDRALE DE REIMS*

PAR ANNE PRACHE

**L**ES routes d'Occident ont été sillonnées au Moyen Âge par toutes sortes de voyageurs, pèlerins de Compostelle, de Rome ou d'ailleurs, soldats et croisés, commerçants en fourrures, en épices et en draperies. De nombreuses études ont mis en évidence l'intensité et la fréquence de ces voyages, que ce fût entre le VII<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècles ou plus tard aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles<sup>1</sup>. Et depuis longtemps on admet que les voyageurs ont propagé avec eux des idées, des répertoires iconographiques, des thèmes décoratifs. Dans le cas plus précis et plus restreint d'un monument artistique, si la notion de contacts et d'échanges d'influences est reconnue, elle apparaît souvent difficile à définir faute de documents écrits. Restent les comparaisons stylistiques et iconographiques entre divers foyers d'art, qui permettent d'établir des relations entre certaines œuvres et par là entre les artistes qui les ont créées. La cathédrale de Reims, dans sa décoration sculptée, paraît être un des exemples les plus typiques de la multiplicité et de la complexité des échanges qui se sont produits entre les artistes au XIII<sup>e</sup> siècle.

Les noms connus des artistes qui ont travaillé à la cathédrale sont ceux d'architectes. Les sculpteurs restent anonymes; les sources écrites sur la construction de la cathédrale sont d'ailleurs fort rares. L'étude des sculptures elles-mêmes a permis depuis longtemps de grouper un certain nombre d'œuvres et de les classer par *ateliers*. Selon que l'historien d'art s'est cantonné aux portails de la façade occidentale ou s'est intéressé aux sculptures du croisillon nord ou aux parties hautes, il a compté



trois, quatre, cinq, ateliers ou même davantage<sup>2</sup>. Des caractéristiques, montrant leurs origines différentes, ont été notées pour chacun de ces ateliers.

A partir de là, il est facile de constater que certains sculpteurs ont connu d'autres chantiers de construction avant de travailler à Reims, soit qu'ils soient venus directement de ce chantier étranger, soit qu'ils soient allés voir ce qu'on faisait ailleurs pour y puiser leur propre inspiration. Ceci n'est qu'un premier aspect des échanges. Les travaux de décoration sculptée ont duré longtemps aussi bien à Reims qu'ailleurs. Et nous assistons souvent à des échanges réciproques entre deux chantiers de cathédrales. Ainsi les sculptures de Laon, de Chartres, d'Amiens ont influencé certaines décorations de Reims; mais, un peu plus tard, l'influence de Reims est manifeste à Laon, à Chartres et à Amiens. Et quand deux chantiers sont à peu près contemporains, il est difficile d'affirmer lequel a influencé l'autre. C'est le cas en particulier de certaines sculptures de la façade occidentale de Reims et de celles de la Sainte-Chapelle de Paris. Enfin, les sculptures de la cathédrale de Reims ont été connues et admirées par bien des artistes du XIII<sup>e</sup> siècle, qui s'en sont inspirés dans leurs propres œuvres érigées parfois fort loin de Reims, sans que leurs créations aient agi sur l'art champenois.

Il faut tenir compte aussi d'un autre aspect de ces échanges. Tantôt le style des sculptures est si proche entre deux foyers, les détails techniques sont si voisins dans le traitement des visages, des vêtements, comme dans les proportions, qu'il ne peut s'agir que des mêmes artistes ou d'artistes ayant travaillé côte à côte pendant un certain temps. Il



FIG. 1. — Tête de clerc. Reims, linteau de la porte dite Saint-Sixte. *Phot. Arch. photographiques.*



y a eu contact et échange direct d'un monument à l'autre. Tantôt au contraire les liens sont plus lointains; les thèmes iconographiques sont les mêmes, les sujets se disposent dans le même ordre, mais le style est différent, les proportions, la technique du modelé des figures ou des plis des draperies ne sont plus aussi proches. Il faut en conclure alors que les artistes ne se sont probablement pas connus entre eux, mais qu'ils ont eu à leur disposition un modèle dessiné ou peint commun, ou encore qu'un croquis a été pris sur une sculpture du premier édifice et qu'un artiste de l'autre chantier en a pris connaissance.



FIG. 2. — Voussures de la porte du Jugement dernier, Chartres. Phot. Arch. photographiques.

Sans avoir la prétention d'épuiser un sujet aussi complexe, il est possible d'indiquer avec plus de précision les principaux courants artistiques, déjà notés par différents érudits de façon moins systématique, qui se sont dessinés à travers les sculptures de la cathédrale de Reims. Commencé en 1211, le chantier de la cathédrale dut inclure très rapidement un atelier de sculpteurs chargés de préparer la décoration d'une première façade<sup>3</sup>, dont les sculptures se trouvent dispersées en partie au croisillon nord, en partie à la porte de droite de la façade occidentale, en partie ailleurs encore. A cette époque la façade de la cathédrale de Laon était achevée depuis au moins six ans, la porte centrale du croisillon nord de Chartres était terminée et celle du croisillon sud très avancée.

Laon, à peine distant de cinquante kilomètres de Reims, devait être connu de certains sculpteurs rémois. A la porte de gauche de la façade occidentale de Laon, le tympan est orné d'une Adoration des Mages. Sur les très rares documents photographiques antérieurs aux restaurations, la Vierge assise du tympan garde une présentation traditionnelle avec l'enfant sur les genoux devant elle. Toute son attitude et ses vêtements révèlent un sens du mouvement, une souplesse et une aisance des gestes et du drapé, un souci de composition monumentale très remarquables<sup>6</sup>. Elle est encadrée d'un dais à petites arcatures, reposant sur deux colonnes. A Reims, au portail nord, une Vierge à l'Enfant, très proche de celle de Laon, a été placée après-coup au tympan d'une petite porte dénommée souvent « porte romane ». Elle porte l'Enfant sur le bras droit, dans une attitude moins frontale que celle de la Vierge de Laon; le même genre de dais, un peu plus compliqué, à rideaux relevés et à colonnes, l'encadre; la même aisance, les mêmes plis souples, surtout dans le bas de la robe, se retrouvent, mais sans le mouvement étonnant des figures de Laon. Il nous semble que l'artiste rémois est allé chercher son modèle à Laon et que la Vierge de la « porte romane » pourrait bien être plus tardive qu'on ne l'a cru<sup>7</sup>.

Le Jugement Dernier du portail nord de Reims a repris un détail particulier de





l'iconographie de Laon : la Résurrection des Morts est intercalée entre les élus et les damnés d'une part et le Christ Juge d'autre part, alors qu'à Saint-Denis elle se situait plus logiquement au linteau et qu'à Chartres elle se trouve repoussée dans les voussures. Encore faudrait-il être certain que le Jugement Dernier de Reims était prévu à l'origine dans sa disposition actuelle. En tout cas, l'influence de Laon n'est pas tout à fait directe ; il manque au style de Reims le mouvement plein de vie et la monumentalité de Laon. Il ne s'agit pas des mêmes artistes dans les deux cathédrales.

Fait curieux, ces différences de style se retrouvent encore quelques années plus tard à Laon. Vers 1225, on y a élevé un petit portail en retour sur le côté de la tour nord, dont le tympan est consacré à Saint-Nicaise. « La scène est la même qu'à l'un des multiples registres d'un portail du transept nord de Reims, mais elle est tout autrement traitée<sup>8</sup> ». L'artiste de Laon connaissait l'iconographie du portail de Reims, mais son style lui était personnel.

Quant à l'influence de Chartres, elle a été maintes fois remarquée à Reims dans les prophètes de la porte de droite de la façade ouest et Emile Mâle<sup>9</sup> a relevé les sculptures du portail nord qui s'inspirent de l'art chartrain : la Sainte-Eutropie de la porte dite Saint-Sixte (Sainte Elizabeth du portail nord de Chartres), le Job du tympan de la même porte (Job de Chartres), la plus grande partie de ce tympan et celui du Jugement Dernier (voussures de la porte du Jugement Dernier de Chartres). Emile Mâle ajoutait : « ce qui à Chartres n'était qu'une belle pensée, revêtue d'une forme encore rude et parfois incorrecte, est devenue à Reims une merveille de noblesse et de

FIG. 3 — Prophète, Reims, porte de droite, façade Ouest.  
Phot. Arch. photographiques.



pureté ». Certaines sculptures de la porte dite Saint-Sixte, telle une petite tête de clerc provenant du linteau et déposée depuis la première guerre mondiale, confirment tout à fait cette appréciation (fig. 1 et 2).

Par contre les prophètes de la façade occidentale sont d'une gaucherie et d'une maladresse qui les éloignent de la *noblesse et de la pureté* du jeune visage du portail nord. Si nous comparons le Saint Jean-Baptiste de Reims à celui de Chartres par exemple, nous remarquons que celui de Reims a des proportions beaucoup plus ramassées; la tête paraît énorme, les vêtements plus lourds. Que ce soit au portail nord ou à la façade ouest, les sculptures inspirées de l'art de Chartres ne sont pas d'une main chartreuse. Ce sont des œuvres d'artistes qui ont connu l'art de la cathédrale beauceronne, mais dont le style est différent (fig. 3 et 4).

Le chantier de la cathédrale de Chartres a d'ailleurs continué de produire des œuvres sculptées aux deux façades du transept en même temps que se construisait la cathédrale de Reims. Pourtant l'influence chartreuse s'est arrêtée aux premières œuvres rémoises et a pratiquement disparu dans les sculptures postérieures. Mais Reims a inspiré à son tour quelques œuvres de Chartres. Emile Mâle a remarqué que la tête de Saint-Avit et son voisin Saint-Laumer, à la porte des Confesseurs, « portent visiblement l'empreinte de Reims <sup>10</sup> ».

Toutes ces sculptures de Reims, qu'elles soient en rapport avec Laon ou avec Chartres, ont un point commun, qui a été noté plus d'une fois, c'est un aspect *antiquisant*. MM. Lambert, Sauerlander et Grodecki <sup>11</sup> l'ont écrit à propos des sculptures en relation avec Laon. M. J. Adhémar l'a très bien vu pour les prophètes de la façade ouest, qui sont, dit-il, « une traduction de Chartres en style classique. Ce sont les premières œuvres du *Maître des figures antiques*, encore assez maladroit, mais le canon de l'atelier est formé avec ses têtes larges, ses jambes très longues et ses tuniques aux plis mouillés » <sup>12</sup>. L'aspect antiquisant et le canon particulier de ces prophètes de Reims se retrouvent dans tout un groupe de sculptures de la cathédrale. La Visitation de la façade ouest en constitue l'ensemble le plus célèbre. Il faut y rattacher certains anges du pourtour du chevet, les grandes statues des ébrasements de la porte dite



FIG. 4. — Prophète, Chartres, porte de la Vierge. Phot. Arch. photographiques.





FIG. 5. — Statue de la porte  
Saint-Sixte, Reims.  
*Phot. Arch. photographiques.*

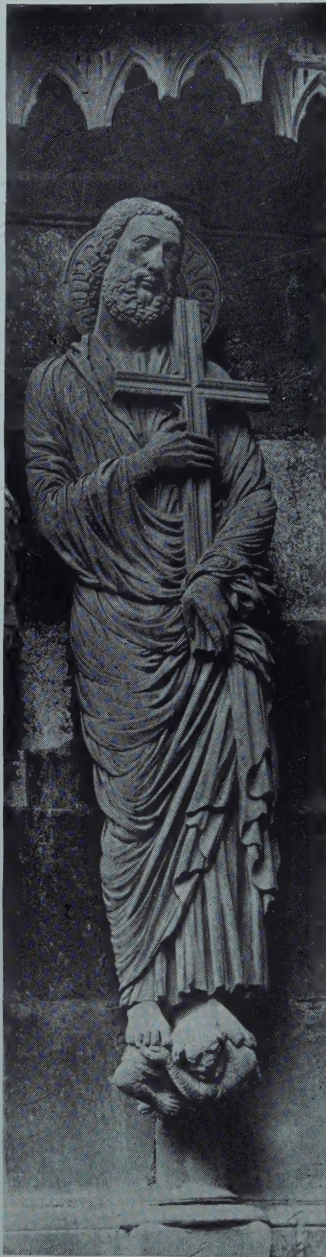


FIG. 6. — Saint Pierre,  
Reims.  
*Phot. Arch. photographiques.*



FIG. 7. — Vierge de la Visitation,  
Reims.  
*Phot. Arch. photographiques.*

Saint-Sixte et celles de la porte du Jugement dernier<sup>13</sup>. D'où est venu ce courant antiquisant? Quelle est l'origine de ces sculpteurs rémois? Ils ne venaient pas de Laon, ni de Chartres. Ils restaient assez archaïques par rapport à ces deux chantiers dans leurs canons de proportions, dans la gaucherie de leurs attitudes. Peut-être





FIG. 8. — Evangélaire d'Ebbon.  
Phot. Arch. photographiques.

venaient-ils d'ailleurs, de cette région de la Meuse si riche en œuvres d'art au XII<sup>e</sup> siècle et où le meilleur représentant du courant antiquisant a été Nicolas de Verdun<sup>14</sup>. Peut-être étaient-ils originaires de Reims même. M. Adhémar a rapproché ce groupe de sculptures des remarquables miniatures de l'Evangélaire d'Ebbon, œuvre maîtresse de la peinture carolingienne<sup>15</sup>. Comment établir un lien entre les artistes du IX<sup>e</sup> et ceux du XIII<sup>e</sup> siècle? Deux solutions sont possibles : que l'art carolingien rémois ait joué un rôle déterminant dans la formation de l'art mosan



FIG. 9. — VILLARD DE HONNECOURT.  
L'Eglise, dessin.

des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, comme le pense M. Swarzenski<sup>16</sup>, et que de la Meuse cet art ait été retransmis à Reims au début du XIII<sup>e</sup> siècle; ou que les sculpteurs de la cathédrale aient eu sous les yeux les mêmes modèles antiques que leurs ancêtres carolingiens et qu'ils s'en soient inspirés à plusieurs siècles de distance. M. E. Panofsky a bien montré qu'un chapiteau du chœur de la cathédrale, orné d'un centaure en relief, copie directement ce motif sur le





fameux sarcophage de Jovin, conservé au musée de Reims<sup>17</sup>. La ville de Reims, ancienne métropole de la Gaule Belgique, devait contenir encore bien des témoignages de l'art antique, visibles et accessibles au XIII<sup>e</sup> siècle. Quelle que fut l'origine de ces sculpteurs à l'antique, leur talent ne devait pas continuer à s'exercer à la cathédrale de Reims par la suite, ni même dans le milieu des grandes cathédrales françaises (fig. 5 à 9).

A l'étranger, le rapprochement a été souvent fait, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, entre la Visitation de Reims et celle de Bamberg. Mais le style des sculptures de Bamberg est bien différent de celui de Reims. M. Grodecki a repris d'ailleurs, dans son article sur Vöge, l'opinion que celui-ci exprimait sur cet art de Bamberg : « cette imitation vient à travers des croquis ou des dessins plus développés (comme ceux de Villard de Honnecourt), qui ont été altérés dans ce travail de *copie indirecte* »<sup>18</sup>. C'est ce qui s'était déjà produit pour les œuvres chartraines imitées à Reims. On sait aussi l'intérêt porté à la Visitation de Bamberg en raison de la date de la consécration de la cathédrale en 1237. Même si l'on admet, comme M. Grodecki, que les travaux ont pu continuer à Bamberg jusqu'en 1245, on ne peut donner une date trop tardive aux sculptures de Reims. L'atelier du portail nord *antiquisant* a travaillé probablement dès les premières années de la mise en chantier de la cathédrale et s'est éteint à une date incertaine, avant peut-être qu'on ait entrepris la façade occidentale actuelle. Les statues des prophètes et la Visitation, n'ayant pas trouvé place dans l'ensemble du portail nord, ont été utilisées plus tard à la façade ouest, mais elles étaient probablement terminées assez tôt. On s'est demandé, aussi, si des artistes allemands ne seraient pas venus à Reims chercher leur inspiration et n'auraient pas laissé des traces de leur passage<sup>19</sup>. L. Lefrançois-Pillion a supposé une main germanique dans certaines figures de prophètes de l'arc d'encadrement de la Rose sud<sup>20</sup>. Ces sculptures ont des traits fortement accusés que leur situation dans une partie haute de la cathédrale suffit à expliquer, à notre

FIG. 10. — Reims, porte de gauche, façade Ouest. Phot. Arch. photographiques.



avis, sans faire intervenir une influence lointaine, d'autant plus que les artistes de Bamberg ne semblent pas être venus à Reims.

Amiens apparaît plus tard que Laon ou que Chartres dans la sculpture rémoise, la cathédrale d'Amiens n'ayant été commencée que vers 1220. La Vierge de l'Annonciation ou celle de la Présentation de la façade ouest de Reims semblent des sœurs des statues de la porte de la Vierge d'Amiens. Les liens sont nombreux entre les deux cathédrales. Il en existe aussi au croisillon nord dans la statue d'Adam de l'étage de la Rose<sup>21</sup>, dans les statues des parties hautes<sup>22</sup> et peut-être même dans le Beau Dieu du trumeau de la porte du Jument Dernier<sup>23</sup>, ce qui est plus discutabile. Les grandes sculptures de la façade d'Amiens ont dû être terminées avant 1236<sup>24</sup>. La parenté entre les Vierges rémoises et amiénoises est si évidente (mêmes visages calmes et idéalisés avec les mêmes traits menus, mêmes traitements des vêtements à plis larges et épais), qu'il y a tout lieu de penser que les artistes d'Amiens, eux-mêmes soumis à diverses influences, sont venus, après la fermeture de leur chantier, s'employer à Reims.

Plus tard, vers 1260-1270, quand la façade sud du transept d'Amiens fut décorée, le souvenir de Reims et des sculptures qui s'y étaient créées entre-temps s'inscrivit dans la Vierge dorée au trumeau du portail sud<sup>25</sup>, nouvelle preuve du mouvement de va-et-vient qui existait entre les grands chantiers.

Des relations certaines ont existé aussi entre les artistes parisiens et ceux de Reims. Dans quel sens se sont-elles exercées? Les statues d'apôtres de la Sainte-Chapelle sont datées entre 1242 et 1248<sup>28</sup>. Dans une de ces statues, conservée au musée de Cluny,



FIG. 11. — Statue de la Sainte-Chapelle. Musée de Cluny.  
Phot. Arch. photographiques.



M. Adhémar a montré que « le modelé large de la tête, les yeux bridés, les pommettes saillantes, le traitement des cheveux bouclés qui retombent dans le cou évoquent de façon saisissante les anges du croisillon nord de Reims, mais avec quelque chose de plus évolué dans le drapé de la tunique aux larges plis fortement creusés »<sup>27</sup>. Paul Vitry a vu inversement une influence parisienne dans plusieurs statues de la porte de gauche de la façade occidentale de Reims : Saint Jean l'Évangéliste, Sainte Eutropie et deux diacres<sup>28</sup>. Leurs vêtements ont ce « quelque chose de plus évolué » des draperies parisiennes. Entre ces deux chantiers de Paris et de Reims il dut y avoir bien des allers et retours d'artistes parisiens et rémois et même peut-être des

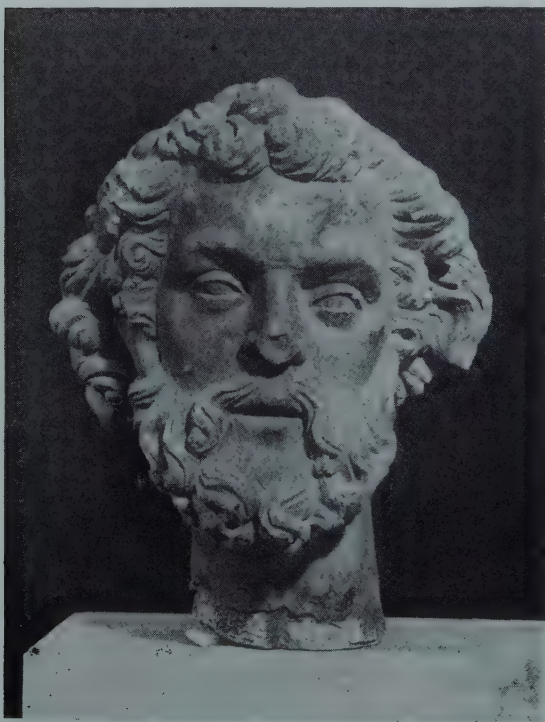


FIG. 13. — Tête de Saint Joseph, Reims, revers de la façade.  
Phot. Arch. photographiques.

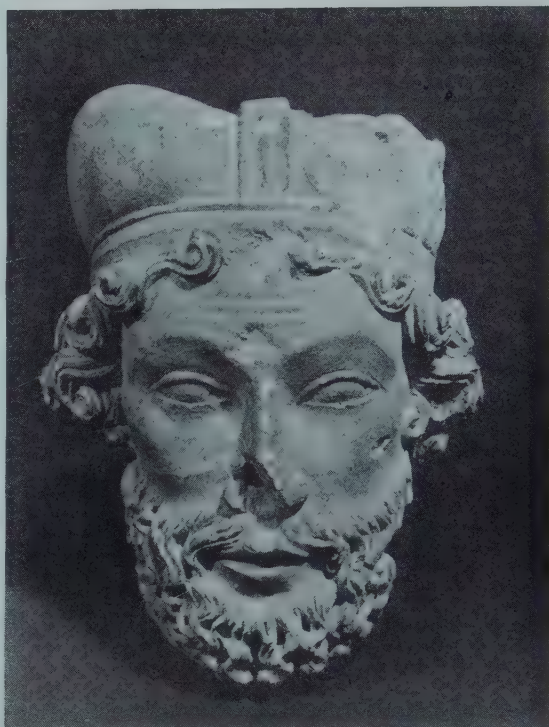


FIG. 12. — Tête d'évêque, Reims, porte dite Saint-Sixte  
Phot. Arch. photographiques.

allers simples d'un point à un autre (fig. 10 et 11).

Et dans le cas de cet atelier que L. Lefrançois-Pillion a appelé *l'atelier proprement rémois*<sup>29</sup>, l'atelier du Saint-Joseph et de l'Ange à gauche de Saint-Nicaise qui devait avoir une telle célébrité, est-il possible de dire qu'il est tout à fait original? Ces figures élégantes et allongées, de plus en plus souriantes et ironiques, aux attitudes et aux draperies de plus en plus compliquées, étaient-elles entièrement rémoises, l'œuvre peut-être de Gaucher de Reims comme l'a suggéré M. M. Aubert<sup>30</sup>? C'est probable. Certaines sculptures l'annoncent dans les œuvres rémoises antérieures, par exemple une tête d'évêque des voussures de la porte dite Saint-Sixte, où les yeux en



amandes, les pommettes hautes, la bouche légèrement retroussée sont autant de traits du visage de Saint-Joseph, et où sa mitre légèrement de travers lui donne une allure délurée qui préfigure l'ironie narquoise de l'*atelier rémois*. L'élégance et la souplesse des attitudes et des proportions se voyait déjà dans l'Eglise et la Synagogue de la rose sud et se rencontrait dans la Reine de Saba si tristement mutilée de la façade ouest. Formé à Reims, créateur original, le *Maître de Saint-Joseph* est tout de même tributaire de ses devanciers et nous imaginons mal qu'il ait pu inventer ses sculptures sans connaître les principaux monuments décorés du début du XIII<sup>e</sup> siècle et sans avoir voyagé hors de son chantier et de sa ville (fig. 12-13-14).

La construction de la cathédrale de Reims a certainement attiré beaucoup d'artistes, qui venaient voir les réalisations en cours, tel Villard de Honne-court dont le carnet de croquis porte la trace de sa visite pendant les travaux du chevet, et qui est l'exemple même de l'artiste voyageur, s'enquérant des détails neufs, notant les réalisations qui lui semblent originales ou dignes d'intérêt et transportant ainsi des modèles d'un lieu à un autre. Certains d'entre eux se sont formés à Reims et sont partis ensuite s'installer ailleurs, exportant et transplantant l'art champenois, sans idée de retour, sans les échanges réciproques qui ont marqué les relations entre les grandes cathédrales du nord de la France. C'est sans doute ce qui s'est passé pour Bamberg, nous l'avons noté à travers une copie. C'est ce qui s'est produit à Burgos de façon beaucoup plus directe. Maître Henri, l'architecte de Burgos, avait dû accomplir le voyage de Reims, avant d'entreprendre les façades du transept de la cathédrale espagnole édifiées vers 1235-1240. M. Lambert a montré que les galeries de statues et même l'ensemble des façades s'inspiraient de celles de Reims. Il a noté en outre que les sculptures de la porte nord rajoutée



FIG. 14. — Apôtre de la Sainte-Chapelle. Phot. Arch. photographiques.



après-coup comme le portail nord de Reims rappellent de très près, par leur style et jusque dans les attitudes et le traitement du nu, le tympan du Jugement Dernier de Reims, de même que les grandes statues évoquent celles des apôtres champenois <sup>31</sup>.

Dans une tout autre direction, à la cathédrale de Strasbourg, une des statues du jubé présente des liens très étroits avec une tête des voussures de la porte de gauche de la façade ouest de Reims. Ainsi que l'a écrit M. H. Reinhardt, « elles montrent le même front, la même mèche dressée en son milieu, la même chute de cheveux encadrant les joues aux pommettes saillantes, la même arcade sourcillière, le même regard, la même bouche entourée de la même moustache et de la même barbe... Le maître rémois aurait-il travaillé à Strasbourg? Ceci paraît très vraisemblable. On observera pourtant que les formes strasbourgeoises sont moins vigoureuses, moins fermes que celles de Reims. Quoi qu'il en soit, il est certain que le sculpteur de notre jubé est venu directement du chantier de la cathédrale champenoise » <sup>32</sup>. Le jubé de Strasbourg est daté de 1252-1253; l'artiste alsacien, champenois ou d'origine inconnue a été à Reims à une date antérieure.

Quant à l'influence de l'atelier *proprement rémois*, c'est la plus facile à noter en raison des caractères originaux de son style, celle qui s'est exercée le plus souvent et le plus longtemps, tantôt directement, tantôt indirectement. Elle s'est manifestée au portail sud d'Amiens déjà cité. Elle semble avoir inspiré certains artistes de la région d'Arras, particulièrement des huchiers qui travaillaient le bois. Les anges de l'église d'Humbert <sup>33</sup> en témoignent, de même que la porte acquise par le musée du Louvre en 1957 <sup>34</sup>. A Bourges, les bienheureux du Jugement Dernier de la cathédrale s'apparentent « par leur grâce souriante et l'élégance de leurs attitudes aux Anges de Reims » <sup>35</sup>. A Bayonne, à la cathédrale de Léon en Espagne <sup>36</sup>, les sculpteurs ont aussi eu connaissance de la production rémoise, de même qu'à Dax <sup>37</sup>, à Rampillon <sup>38</sup> et encore ailleurs. Mais, naturellement, à la longue, cette influence s'est affaiblie, s'est mêlée à d'autres inspirations, s'est déformée sous le ciseau d'artistes étrangers ou à travers des copies de copies et le sourire plein de finesse et d'ironie de l'Ange de Reims aboutit quelquefois à un rictus caricatural et déplaisant.

\*  
\*\*

Toutefois la constatation de la fréquence et du nombre des contacts établis entre les chantiers du XIII<sup>e</sup> siècle s'impose. Les sculpteurs voyageaient pour se former, pour s'informer, pour s'employer. Il n'est pas besoin de sources écrites pour s'en assurer. La sculpture de la cathédrale de Reims n'en constitue pas la preuve unique, mais c'en est peut-être, dans son étonnante diversité, l'une des meilleures illustrations. Sa décoration est exceptionnellement abondante, elle s'est étendue sur une période relativement longue et cela suffit peut-être à expliquer la multiplicité des courants artistiques qui s'y dessinent. Il y a une autre raison, nous semble-t-il, à cette variété et à cette complexité, c'est la situation géographique de Reims. Dans un article récent,



M. Jean Bony étudiait différents courants d'échanges et d'influences dans l'architecture du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>39</sup>; deux d'entre eux se sont rencontrés à Reims, l'un allant de Chartres vers le nord-est et passant par la cathédrale même, l'autre s'étendant de la Flandre à la Suisse et se remarquant à Saint-Nicaise. Dans la sculpture également, il nous paraît que Reims peut être considéré comme un lieu de convergences, de l'art du XIII<sup>e</sup> siècle.

A. P.

SUMMARY : *Contribution to the study of contacts and exchanges made between XIIIth century sculptors regarding Rheims cathedral.*

The Gothic sculpture of Rheims cathedral has been the object of many studies and continues to attract attention. This sculpture is exceptionally extensive and varied, the variety being partly due to the long period taken to build the cathedral and also to the geographical position of Rheims at the crossing of great highways and near the frontier. The sculpture bears signs of many exchanges and contacts, which are further confirmed by various publications, but up to the present no systematic study has been made of these exchanges between artists.

Contacts were made in several ways. Certain artists came to Rheims after working on some other building. Thus, once the façade of Amiens cathedral had been finished around 1235, some of the sculptors who had worked upon it probably went to work on the west front of Rheims. Artists from Rheims or elsewhere may also have gone to see the decoration being done on another cathedral and then returned to Rheims. This was doubtless the case with artists who went to Laon and Chartres and subsequently used subjects from these two cathedrals in their personal style at Rheims. Sometimes, when the works are contemporary, it is impossible to say which influenced which. For example, the sculpture of Notre-Dame-de-Paris may have influenced that of Rheims, but are the apostles of the Sainte-Chapelle, dated between 1242 and 1248, older than their Rheims cousins or not? Rheims cathedral was also admired and visited in the XIIIth century by a considerable number of artists, such as Villard de Honnecourt. Its influence was sometimes direct, as with the rood-screen of Strasbourg, i.e. an artist who had worked at Rheims later went to work at Strasbourg. Sometimes this influence is indirect, as at Bamberg where Rheims may have been copied by means of a sketch. The influence of Rheims was visible as early as the first half of the XIIIth century at Bamberg and Burgos, for example. It was visible later, in a more widespread way, on account of the success obtained by the Saint-Joseph school, in the Amiens area as well as in Arras, Bourges, Bayonne and Leon in Spain.

## NOTES

1. Voir en particulier l'article de M. LOMBARD, « La route de la Meuse et les relations lointaines des pays mosans entre le VIII<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècles », dans P. FRANCASTEL, *L'Art mosan*, Paris 1953, pp. 9-28; ou E. LAMBERT, « Le livre de Saint-Jacques et les routes de pèlerinages en France », *Etudes médiévales*, t. I, Toulouse, 1956, pp. 145-158; E. R. LABANDE, « Recherches

sur les pèlerins dans l'Europe des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 1958, nos 2 et 3.

2. Parmi les principales publications sur la sculpture de Reims, postérieures à la guerre de 1914, il faut citer : P. VITRY, *la Cathédrale de Reims*, Paris 1919; E. MALE, *la Cathédrale de Reims*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1921, pp. 73-88; E. PANOFKY, *Ueber die*



*Reihenfolge der vier Meister von Reims, Jahrbuch für Kunst-Wissenschaft*, 1927, p. 55 ss; L. LEFRANÇOIS-PILLION, *Les sculpteurs de Reims*, Paris 1928; J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, Londres 1941; M. AUBERT, *Les cahiers techniques de l'art*, 1949, t. II, fasc. 1 et 2. Nous avons soutenu une thèse à l'école du Louvre en 1956 sur des *Têtes sculptées provenant de la Cathédrale de Reims*, qui est inédite; nous n'avons connu qu'après la rédaction de ces quelques pages, l'article de T. FRISCH : « The twelve chair statues of the cathedral at Rheims », *Art Bulletin*, mars 1960, très important pour les influences de Chartres et d'Amiens.

3. La façade ouest de Reims n'a pas été prévue dans son état actuel dès l'origine. Cf. par exemple M. E. LAMBERT, *L'Art gothique en Espagne aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1931, p. 234.

4. E. LAMBERT, « Les portails sculptés de la cathédrale de Laon », *Gazette des Beaux-Arts*, 1937, pp. 83-98.

5. M. AUBERT, *La Sculpture française au Moyen Age*, Paris, 1946, p. 239.

6. E. LAMBERT, *art. cit.* Nous remercions vivement M. Lambert de nous avoir communiqué ses documents sur la sculpture de Laon et d'avoir attiré notre attention sur les rapports entre ces reliefs de Laon et de Reims.

7. L. LEFRANÇOIS-PILLION, *op. cit.*, pp. 8-9. Et plus récemment, L. GRODECKI, « A propos de la sculpture française autour de 1200 », *Bulletin monumental*, 1957, pp. 119-126.

8. E. LAMBERT, *art. cit.*

9. E. MALE, *art. cit.*

10. *Ibid.*

11. E. LAMBERT, *art. cit.* — SAUERLANDER et GRODECKI, *art. cit.*, (cf. note 6).

12. J. ADHÉMAR, *op. cit.* p. 274.

13. E. PANOFKY, *art. cit.* — M. AUBERT, *art. cit.*

14. L. GRODECKI, *art. cit.*, (cf. note 6), qui reprend sur ce sujet l'ouvrage de H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art*, Londres, 1955.

15. J. ADHÉMAR, *op. cit.*

16. H. SWARZENSKI, *op. cit.*, introduction, en particulier p. 35.

17. E. PANOFKY, *art. cit.*

18. L. GRODECKI, la « première sculpture gothique », W. Vöge et l'état actuel des problèmes, *Bulletin monumental*, 159, pp. 265-289.

19. A. MICHEL, *Histoire générale de l'art*, t. II, p. 754.

20. L. LEFRANÇOIS-PILLION, *op. cit.*, p. 49. Hypothèse reprise par P. DU COLOMBIER, *Les Chantiers des cathédrales*, Paris 1953, p. 39.

21. M. AUBERT, *op. cit.*, p. 272.

22. *Ibid.* et L. GRODECKI, *art. cit.*, (cf. note 18).

23. L. LEFRANÇOIS-PILLION, *op. cit.*, p. 15, selon laquelle le Beau Dieu de Reims n'est qu'une « réplique affadie » de celui d'Amiens. Au contraire, LASTEYRIE, *L'Architecture religieuse en France, époque gothique*, t. II, Paris, 1927, p. 391 ss., insistait sur ses proportions excellentes et le drapé plus savant que celui d'Amiens. Nous croyons nous-mêmes le Beau Dieu une des œuvres remarquables de Reims.

24. M. AUBERT, *op. cit.*, pp. 253 et 256.

25. *Ibid.*, p. 255.

26. F. SALET, « Les statues de la Sainte-Chapelle conservées au Musée de Cluny », *Bulletin monumental*, 1951, pp. 135-156.

27. J. ADHÉMAR, *op. cit.*, p. 281.

28. P. VITRY, *op. cit.*, Introduction.

29. L. LEFRANÇOIS-PILLION, *op. cit.*, p. 34.

30. M. AUBERT, « Les architectes de la cathédrale de Reims », *Bulletin monumental*, 1956, pp. 123-125.

31. E. LAMBERT, *op. cit.*, p. 235.

32. H. REINHARDT, « Le jubé de la cathédrale de Strasbourg et ses origines rémoises », *Bulletin de la Société des Amis de la cathédrale de Strasbourg*, 1951, pp. 19-25.

33. *Catalogue de l'Art en Champagne au Moyen Age*, Paris, Orangerie, 1959, n° 33-34.

34. P. PRADEL, « Une porte en bois sculpté du début du XII<sup>e</sup> siècle », *Revue des Arts*, 1957, pp. 87-88.

35. M. AUBERT, *op. cit.*, p. 284.

36. E. LAMBERT, *op. cit.*, pp. 250-256.

37. M. AUBERT, *op. cit.*, p. 288.

38. *Ibid.*, p. 284.

39. J. BONY, « La résistance au style de Chartres dans l'architecture du XIII<sup>e</sup> siècle », *Journal of the British Archaeological Association*, 1957-1958, pp. 32-52.



# PROJETS DE RUBENS ET DE VAN DYCK POUR LES TAPISSIERS

PAR LEO VAN PUYVELDE

**P**OURQUOI Rubens et van Dyck, ces compositeurs hors ligne, ne reçurent-ils pas des fabricants de tapisseries un plus grand nombre de commandes de projets ?

On fait grand cas d'une lettre de Rubens en date du 12 mai 1618, dans laquelle le peintre se vante d'entretenir des relations suivies avec les maîtres-tapisseries de Bruxelles<sup>1</sup>. A la lecture de cette lettre, il faut se rappeler qu'elle était destinée à Sir Dudley Carleton, ambassadeur du roi d'Angleterre à La Haye, qui pouvait l'introduire auprès de la cour et des grands seigneurs d'Angleterre : ceci explique la légère exagération qui perce dans cette lettre.

Dans une lettre ultérieure au même personnage, en date du 26 mai 1618, l'artiste propose discrètement l'achat des cartons des tapisseries *L'Histoire de Decius Mus*, commandées par des gentilshommes de Gênes. Ce que dans cette lettre Rubens nomme ses « cartons », ce sont des tableaux peints à l'huile à l'échelle des tapisseries et destinés aux ouvriers-tisserands. Ces tableaux-patrons sont conservés. Après avoir appartenu dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle à trois artistes d'Anvers, ils parvinrent à la Galerie du prince de Liechtenstein et sont actuellement conservés à Vaduz<sup>2</sup>.

Le fait important, pour cette première tenture de l'invention de Rubens, c'est que l'artiste exécuta lui-même à l'huile aussi les grands patrons. A tort on prétendit que ceux-ci seraient de la main de van Dyck. Il suffit d'examiner de près ces toiles pour constater, sur toute la surface, le mouvement rapide et sûr de la main de Rubens. On y remarque aussi sa manière de rendre les ombres transparentes en les exécutant en légers frottis, sa façon d'indiquer les formes essentielles par de larges traits de brosse, de marquer le modelé par quelques tons vifs et de faire ressortir le relief par des notes très claires. Tout y est de la même main : même les paysages du fond.





FIG. 1. — RUBENS. — Le Mariage de Constance Chlore, père de l'empereur Constantin, et celui de Maximilien Galère César, oncle de l'empereur. Esquisse. Bruxelles, Collection particulière (jadis Grammont, coll. G. Flamant).

Partout on constate la manière de faire de Rubens de 1618-1622, non celle de van Dyck de la même époque<sup>3</sup>.

Cette prétention de Rubens de produire lui-même les cartons destinés aux tisseurs n'eut pas un résultat heureux : on peut l'observer dans les tapisseries de cette série, appartenant au Mobilier français et en dépôt à Azay-le-Rideau et à Blois. Les ouvriers eurent peine à suivre les nuances du modelé du peintre et ils exagérèrent la simplification.

Lorsque, en 1622, l'artiste reçut de Louis XIII la commande de projets pour tapisseries de *L'Histoire de Constantin*<sup>4</sup>, il n'exécuta pas de grandes toiles. Il se borna à la production d'esquisses. De ces esquisses il est plusieurs fois question dans la correspondance entre Rubens et son ami Nicolas Peiresc. Elles sont souvent appelées « disegni », parfois « cartone » et « disegni dei Cartoni ». Il s'agit toujours de « desseins », projets, esquisses-modèles, destinés à être soumis pour approbation.

Les grands patrons de cette tenture furent exécutés par les cartonniers attitrés



de la maison Coomans-van der Plancken, tapissiers flamands établis à Paris. Ceci explique pourquoi ces patrons demeurèrent sur place : ils sont mentionnés comme « dessins peints à destrempe sur papier », à côté des « esquisses peintes à l'huile sur bois », dans l'inventaire de la maison mortuaire de François van der Plancken (de la Planche), rédigé au mois d'août 1627<sup>5</sup>.

Parmi les esquisses exécutées par Rubens pour cette série, nous aimerions attirer l'attention sur une esquisse très peu connue, que nous n'appelons pas « Mariage de Constantin », mais *Mariage de Constance Chlore, père de l'empereur Constantin, et celui de Maximilien Galère César, oncle de l'empereur* (fig. 1) d'après le titre que porte la gravure de Nicolas Tardieu. Cette esquisse (bois, 49 × 65 cm), qui fut chez M. G. Flamant, de Grammont, appartient actuellement à une collection privée de Bruxelles. Nous l'avons signalée jadis comme une œuvre de Rubens dans nos « Esquisses de Rubens », 2<sup>e</sup> édition, Bâle, 1948, p. 28. Elle fut déclarée « copie » par le Dr L. Burchard, qui n'eut pas l'occasion de la voir<sup>6</sup>. Depuis lors, cette esquisse fut nettoyée; nous en donnons la reproduction après nettoyage, avant toute restauration. On peut aisément se rendre compte de ce que le coloris et la facture sont propres à Rubens vers 1622. Nous acceptons comme authentique l'esquisse, présentée par le Dr L. Burchard, et appartenant à Mrs. R. E. K. Leatham, pour sa valeur intrinsèque, non pour l'exactitude de son « pedigree » qui n'est pas sans les lacunes et les allégations risquées fréquentes dans ces échafaudages de généalogies.

Mais alors, comment expliquer l'existence de deux esquisses semblables et de mêmes dimensions? L'explication suivante semble s'imposer. La première esquisse, celle que nous publions ici, a subi une avarie, déjà dans l'atelier de Rubens. Une fente s'est produite vers le milieu dans le sens horizontal. Pour y remédier, on colla une lanquette de bois dans la fente, et on boucha les interstices au mastic. Ensuite, Rubens

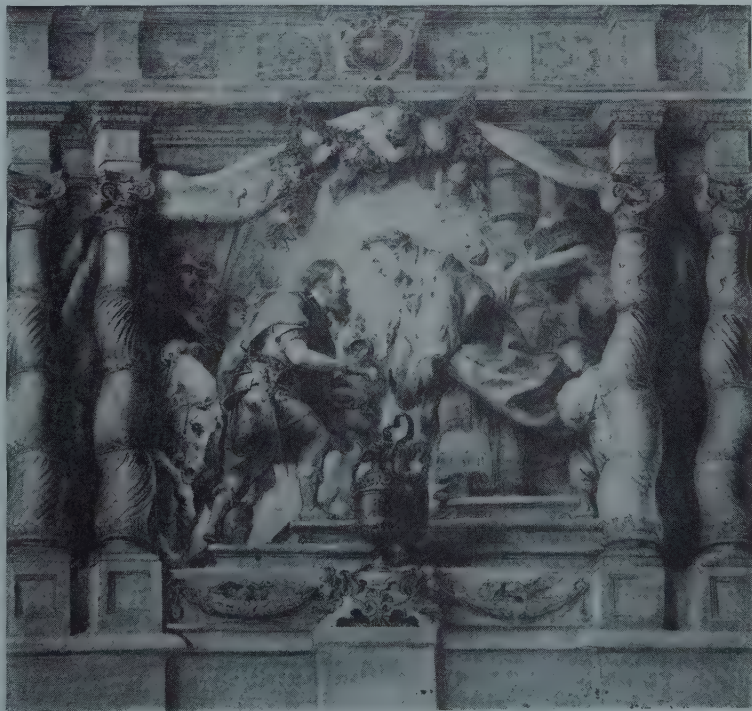


FIG. 2. — RUBENS. — Abraham recevant le Pain et le Vin des mains de Melchisédech. Esquisse. Madrid, Prado.



lui-même essaya de réparer les dégâts; nous disons l'artiste lui-même, car la matière et les tons de couleur de la restauration sont identiques à tout le reste. Cependant, le maître n'acheva pas la restauration et abandonna l'esquisse. Il avait à proposer sa composition à la cour de Paris, à Louis XIII qui s'adonnait lui-même à la peinture et qui pouvait devenir un client de valeur. Il décida de recommencer et produisit l'esquisse de la collection de Mrs R. E. K. Leatham.

La façon dont Rubens agit pour les projets de tapisseries pour la troisième série qu'il eut à inventer, celle du *Triomphe de l'Eucharistie*, de 1627-1628, peut être bien précisée. La commande lui fut faite à Bruxelles par l'archiduchesse Isabelle en 1627; les tapisseries étaient destinées au cloître des Carmélites Déchaussées, de Madrid, où la série princeps est conservée jusqu'à nos jours. Pour cette grande tenture de dix-huit pièces, l'artiste fit d'abord des esquisses préliminaires, devant être soumises à approbation. Puis, il en fit des modèles de dimensions diverses, de la grandeur moyenne d'un tableau de chevalet; leur exécution est soignée. C'est d'après ces modèles que durent être exécutés les grands patrons destinés aux tisserands.

Plusieurs exemplaires de ces trois étapes d'exécution sont parvenus jusqu'à nous<sup>7</sup>. De premières esquisses se trouvent au Prado; nous considérons celles de Cambridge comme des copies. Différentes esquisses-modèles d'un même sujet subsistent; on commence à apprécier ces esquisses-modèles, longtemps considérées comme copies, à leur juste valeur : celle de la collection W. Stoye atteignit à une vente récente la somme de 33 000 guinées. Et on semble également prêt à réexaminer la valeur des grands patrons. Il est opportun d'examiner les trois étapes du processus de l'intervention de l'artiste, en nous bornant à un seul des sujets : *Abraham recevant le pain et le vin des mains de Melchisédech*.

La première esquisse (fig. 2), celle du Prado (bois, 87 × 91 cm) comporte un agrandissement (dimensions originales : 65 × 68,5 cm)<sup>8</sup>. Cette esquisse comporte un puissant cadre d'architecture prévu comme bordure de la tapisserie<sup>9</sup>. Cette première conception ne fut pas acceptée : probablement le chef de la manufacture de tapisserie, qui avait à exécuter la tenture, trouva-t-il ces bordures d'architecture par trop lourdes pour la tapisserie.

Dans les esquisses-modèles, qui suivirent et qui furent exécutées avec plus de soin, la figuration s'avère moins compacte. Elle devient aérée et s'agrément de nouveaux motifs. Il y a d'abord celle de la collection J. Johnson, du Musée de Pennsylvanie, Philadelphie (fig. 3) (bois, 62 × 78 cm); puis celle qui passa récemment de la collection W. Stoye, d'Oxford, à la Galerie Nationale de Washington (bois, 66,5 × 82 cm).

Ici se pose la question : comment expliquer l'existence de ces tableaux similaires? Dans un tel cas, bien des érudits partent du concept périmé : il doit exister un original du maître pour chaque composition et les autres exemplaires sont des répétitions faites par des artistes satellites. Dans le cas présent, l'esquisse du Prado serait seule authentique, les autres exemplaires ne seraient que des copies. Ceci est vite





FIG. 3. — RUBENS. — Abraham recevant le Pain et le Vin des mains de Melchisédech. Esquisse-Modèle.  
Musée de Philadelphie, Collection J. Johnson.

affirmé, d'autorité. Mais l'examen même des tableaux ne le démontre nullement. Nous avons de nos yeux examiné l'œuvre de Madrid et aussi celles de Philadelphie et de Washington, et nous jugeons que toutes trois sont authentiques. Les deux derniers modèles ont encore plus de caractères typiques du travail du maître que l'esquisse du Prado. Celui de Philadelphie est peint en matière fluide et transparente et en tons clairs. La facture est légère. La composition a été suivie de près dans la tapisserie. Par contre, le modèle de la Galerie Nationale de Washington (fig. 4 et 5), est exécuté avec plus de soin, en une matière plus grasse, plus opaque, et d'une manière plus décisive.

L'existence de ces deux modèles de la main même de Rubens ne doit pas nous étonner. Elle pourrait s'expliquer d'une manière bien simple. Le tableau de Philadelphie peut avoir servi d'exemple pour l'exécution du grand patron de tapisserie : la composition est suivie de près dans la tapisserie. Celui de Washington peut appar-



tenir à une série de répliques du *Triomphe de l'Eucharistie* exécutées pour les appartements de l'archiduchesse Isabelle; celle-ci peut avoir désiré conserver le souvenir des tapisseries qu'elle offrit aux Déchaussées de Madrid; nous trouvons d'ailleurs d'autres modèles de même grandeur et de même valeur de cette série.

Pour cette tenture le maître produisit aussi les patrons qui devaient être remis aux tisserands. Le grand patron pour *Abraham recevant le pain et le vin des mains de Melchisédech* (toile, 427 × 589,5 cm) fut jadis chez le duc de Westminster à Londres et est passé au musée de Sarasota (Floride). On peut en retrouver la reproduction dans R. Oldenbourg, « Rubens », *Klassiker der Kunst*, 1921, p. 295; il est inopportun de le reproduire ici : Rubens n'y introduisit que de légers changements et une reproduction photographique d'un aussi grand tableau n'est pas suffisamment nette. Nous acceptons que les patrons subsistant de cette série sont de la main de Rubens : deux autres ont passé de la collection du duc de Westminster au musée de



FIG. 4. — RUBENS. — Abraham recevant le Pain et le Vin des mains de Melchisédech. Esquisse-Modèle. Washington, Galerie Nationale.



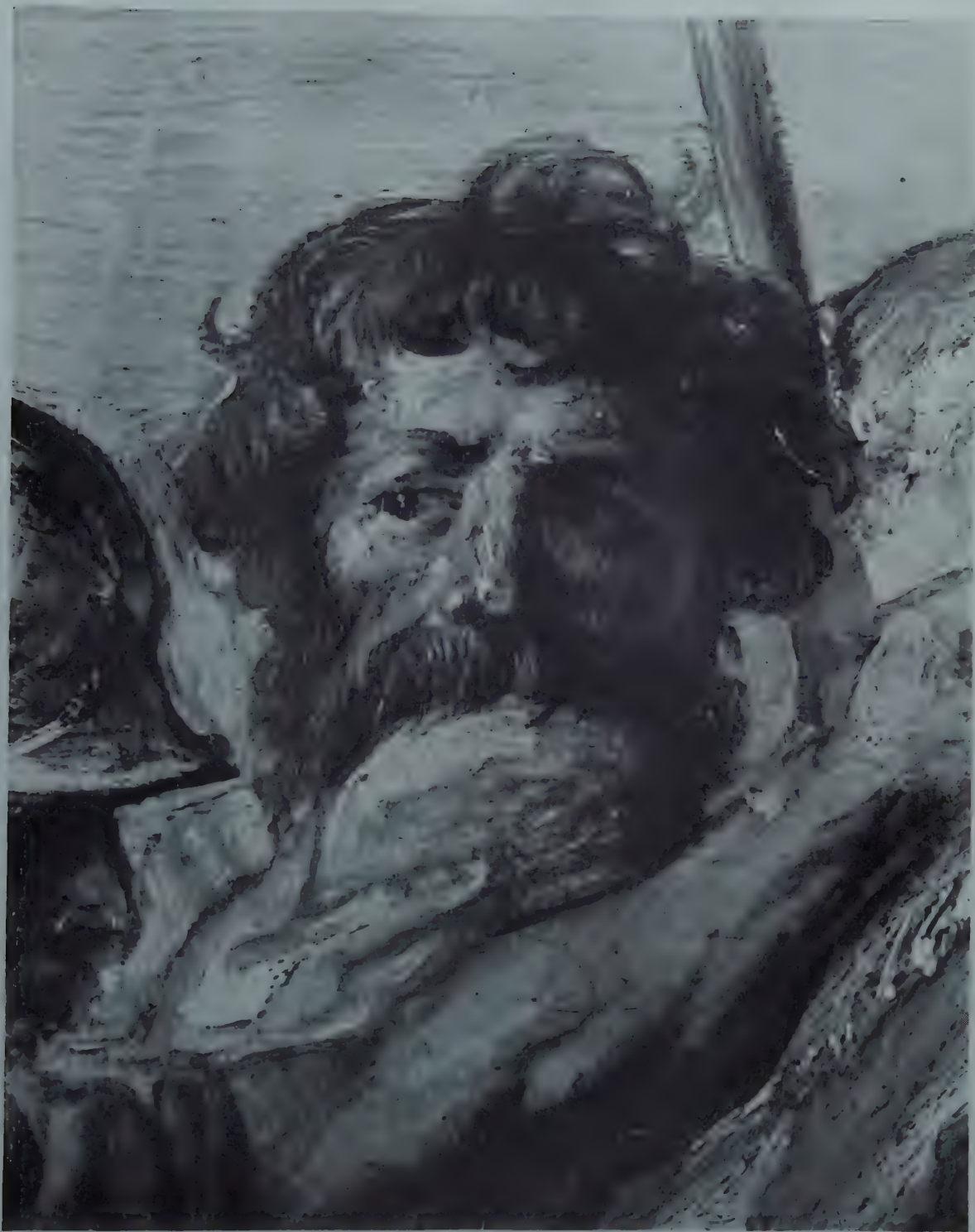


FIG. 5. — RUBENS. — Abraham recevant le Pain et le Vin des mains de Melchisédech, détail. Washington, Galerie Nationale.





FIG. 6. — RUBENS. — Le Triomphe d'Enée près de la ville saccagée des Latins. Esquisse. Paris, Collection particulière

Sarasota et deux, appartenant au Louvre, sont déposés depuis un an au musée de Valenciennes. Comme dans les patrons de *L'Histoire de Decius Mus*, nous n'y voyons que le travail personnel et rapide de Rubens lui-même. On finira bien par le comprendre, lorsqu'on jugera plus les tableaux d'après leur valeur intrinsèque que d'après les « pedigrees » et les traditions.

Nous n'aurions à apprendre guère plus en examinant l'élaboration de la dernière série de tapisseries pour lesquelles Rubens intervint : celle de *L'Histoire d'Achille*, dont nous ne pouvons fixer la date approximativement que par l'intermédiaire de l'étude du style : 1630-1634. D'excellentes esquisses et quelques modèles plus grands en sont conservés ; des patrons n'en subsistent pas ; ils sont mentionnés dans d'anciens documents, mais pas sous le nom de Rubens.

L'artiste ne produisit-il pas d'autres projets de tapisseries ? Nous n'en avons pas trouvé de mention écrite. Mais nous tenons certaines preuves de ce qu'il en fit d'autres, qui ne furent pas acceptées par les maîtres tapisseries. En voici une.

Récemment, nous trouvions dans une collection privée de Paris un petit tableau



représentant : *Le Triomphe d'Enée près de la ville saccagée des Latins* (fig. 6) (papier marouflé sur bois, 33 × 45 cm). C'est une grisaille rehaussée de blanc, brossée sur une rapide ébauche à l'encre. La conception autant que la technique et l'exécution, à la fois agile et ferme, nous obligent d'accepter cette œuvre comme une esquisse authentique du maître. La composition rappelle celle du *Triomphe de Constantin* et celle de *L'Entrée triomphale d'Henri IV à Paris*. On y voit un héros sortant en triomphateur d'une ville en flammes. Il se tient sur un char de triomphe et est escorté de porteurs de flambeaux; au char est attachée une femme qui semble symboliser la ville de Rome, puisqu'elle est accompagnée d'une louve et des enfants Romulus et Rémus. Quel est le personnage représenté? Ce pourrait être Enée, qui remporta la victoire sur les Latins, après avoir détruit leur ville par le feu, comme il est raconté dans *L'Énéide* de Virgile, livre XII. On ne trouve pas mention d'une tenture de *L'Histoire d'Enée* qui soit faite d'après Rubens<sup>10</sup>.

\*  
\*\*

Au sujet de la collaboration de van Dyck avec les tapissiers, nous savons moins.



FIG. 7. — VAN DYCK. — La Conquête de la Toison d'Or, 1<sup>re</sup> partie, dessin. Toulouse, Collection particulière.



Il est connu que, du temps du séjour de cet artiste en Angleterre, Francis Crane fonda une manufacture de tapisseries à Mortlake. On a prétendu que van Dyck prêta son aide à cette manufacture, sans jamais, cependant fournir des précisions à ce sujet <sup>11</sup>.

Quant à la collaboration de cet artiste avec les tapissiers de Flandre, rien n'est connu. L'hypothèse, cependant, de tentatives de ce genre faites par lui paraît bien plausible. Certains dessins et esquisses semblent indiquer qu'ils furent faits en vue d'être transposés en patrons de tapisserie. Tels les dessins *La Contenance de Scipion*, et *La Paix*, du Louvre <sup>12</sup>. Tout proche de ceux-ci se trouve un autre dessin que nous venons de découvrir dans une collection de Toulouse; il représente *La Conquête de la Toison d'Or*. C'est un grand dessin en largeur exécuté à la plume et au lavis sur papier brunâtre. Il est en deux parties : la partie gauche mesure  $402 \times 568$  mm, la partie droite  $402 \times 538$  mm. On y reconnaît d'emblée l'esprit élégant et la main adroite de ce maître, ainsi que la puissance qu'il acquit à la fin de sa carrière pour faire jouer les masses, les mouvements, les rythmes, les clairs et les ombres en une belle harmonie. A droite (fig. 7), on voit Jason, le paysan athlète, redouté par le roi Péléas et envoyé par lui à la conquête de la Toison d'Or que garde un dragon. Grâce



FIG. 8. — VAN DYCK. — La Conquête de la Toison d'Or, 2<sup>e</sup> partie, dessin. Toulouse, Collection particulière.



à l'intervention magique de Médée, fille de Pélée, devenue amoureuse de Jason, celui-ci abat le dragon et s'empare de la Toison suspendue à un arbre. Dans la partie gauche (fig. 8) Jason apporte le trophée à Médée. Voilà un sujet et aussi une composition de nature à satisfaire le goût des amateurs de tapisseries au XVII<sup>e</sup> siècle, et l'on s'étonne de ne pas trouver trace d'une tapisserie exécutée d'après ce dessin d'un grand maître.



Une question se pose enfin : comment expliquer que d'excellents projets pareils, aussi bien de Rubens que de van Dyck, n'aient pas été acceptés par les dirigeants des manufactures de tapisserie si prospères alors en Flandre ? Ceux-ci manquaient-ils de sens esthétique ? C'est plutôt, nous paraît-il, la connaissance de leur métier qui leur faisait poser des exigences particulières. Dans une tapisserie qui doit décorer un grand plan, la surface doit être respectée, la répartition des masses et des tons de couleur doit être claire et équilibrée, les formes principales doivent se détacher par la silhouette et par des plans de couleur, le tout doit se faire valoir par des qualités purement décoratives.

A ces exigences, les artistes moins doués, comme Denis et Louis van Alsloot, et Josse van Egmont, obéissaient plus aisément. De son côté, Jordaens, qui dans sa jeunesse s'était spécialisé dans la peinture décorative à la détrempe et s'était fait inscrire en tant que peintre à l'« aquarelle », a été souvent appelé à travailler pour les tapisseries. Mais Rubens et van Dyck ne pouvaient se plier avec autant de docilité aux impératifs des manufacturiers. Dans l'activité de la composition, ces créateurs baroques étaient obsédés par le mouvement vital qui se projette dans l'espace en diverses directions et qui lie tout à tout. Dans leurs tableaux la figuration est faite de tonalités multiples qui modèlent les formes et estompent même les silhouettes afin d'englober les figures dans l'atmosphère. Ceci va à l'encontre des règles imposées par la technique de la tapisserie. Et l'on comprend que les dirigeants des manufactures aient rarement sollicité la collaboration de pareils peintres<sup>18</sup>. Ils préféraient s'adresser à des dessinateurs-spécialistes, attachés à leur service, pour la confection des patrons et souvent même des esquisses et modèles. Nous connaissons les noms de plusieurs d'entre eux : malheureusement leurs œuvres, faites sur papier, ne subsistent guère.

L. v. P.

SUMMARY : *Designs by Rubens and Van Dyck for tapestry makers.* —

It may seem strange that the great XVIIth century Flemish tapestry makers did not have recourse more often to the finest creative artists around them for designs for their works. Jordaens formed an exception in this respect : he received several requests from the great tapestry makers. This reticence of tapestry makers as regards the great baroque painter-composers may be explained as follows : the pictorial ideas of these artists did not lend themselves to tapestry methods. Tapestry makers were consequently wary of them and preferred the compositions of specialized cartoon-designers attached to their workshops. It was not from tapestry makers that Rubens received an order for two series of tapestry designs, but from Genevoise noblemen and from the Archduchess Isabelle. On several occasions, however, Rubens and Van Dyck made sketches and designs for submission to manufacturers, but they did not manage to get them approved. The author here presents a sketch by Rubens and a large drawing by Van Dyck, both hitherto unknown and obviously executed for tapestry purposes. Neither appear to have been actually so used.



## NOTES

1. Il dit : « Nelle tapizzerie potro esser di gran aiuto a quel suo mercante amico per la gran pratica ch'io ho con quei tapizzeri di Brusseles per le molte commissioni che mi vengono di Italia et d'altre parti di simil lavoro et ancora ho fatto alcuni cartoni molto superbi a requisitione d'alcuni Gentilhuommi Gennoesi li quali adesso si mettono in opere et a dir il vero volendo robba esquisita bisognano farla fare a posta, di che volunteri haverò cura ch'ella sia ben servita, pur di ciò mirimetto alla sua opinione... » (W.-H. CARPENTER, "Pictorial Notices : consisting of a Memor of Sir Anthony van Dyck..." Londres, 1844, p. 152).

2. Comment ces tableaux parvinrent dans la collection du prince de Liechtenstein, on peut le lire dans LEO VAN PUYVELDE, *Rubens*, Paris-Bruxelles, Elsevier, 1952, pp. 182-184.

3. Ceux qui soutiennent que ces tableaux seraient de van Dyck, ne le font pas à la suite de constatations faites sur les tableaux, mais en se fiant à des affirmations trouvées dans d'anciens documents. Nous avons examiné ces documents dans notre ouvrage susmentionné, pp. 182-184, et nous avons conclu que trois peintres d'Anvers, Gonzales Coques, Jean-Charles de Wit et Jean-Baptiste van Eyck, acquièrent ces tableaux un peu avant le 16 février 1661 et les déclarèrent être de van Dyck ; en ce temps une telle attribution conférait à ces tableaux une plus-value marchande : les œuvres de grandes dimensions de Rubens étaient dépréciées parce que la légende de la collaboration de plusieurs aides dans l'atelier du grand maître s'était déjà répandue ; les œuvres de van Dyck étaient en ce temps plus appréciées : les artistes flamands suivaient alors plus le style de van Dyck que celui de Rubens. Bellori se joignit à l'attribution à van Dyck.

4. Que cette commande provint de Louis XIII peut résulter de la lettre du 26 février 1626 que l'artiste écrivit à Valave pour se plaindre de ne pas avoir été payé encore pour les cartons qu'il fit pour la cour : « Mi dispiace d'intendere per lettere de Mr. de la Planche, che non ci è apparenza d'esser pagato di quel resto, che si mi deve per quei cartoni di tapessaria fatti per servizio di Sua Maesta... » (Ch. RUELENS et Max ROOSES, *La Correspondance de P.-P. Rubens*, Anvers, 1900, t. III, p. 431).

5. J.-J. GUIFFREY, « Les Manufactures parisiennes de Tapisseries », in : *Mémoires de la Société d'Histoire de Paris*, Paris, p. 91, et M. FENAILLE, « Etat Général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins », Paris, 1923, p. 46.

6. L. BURCHARD, Catalogue de l'exposition « Peter Paul Rubens, Kt », Londres, 1950, p. 21.

7. Ici le recours au "pedigree" n'est d'aucune utilité ; l'histoire de ces tableaux présente des lacunes qu'on entend combler par des hypothèses trop souvent présentées comme des certitudes. Tout ce que nous apprenons des documents est ceci : « quinze grandes peintures et d'autres plus petites » de cette série furent réclamées par Philippe IV au gouverneur des Pays-Bas Léopold-Guillaume : les grands patrons reçus peu après à la cour d'Espagne furent donnés, par Philippe IV ou par Louis de Haro, à l'église des Carmélites de Loeches-

lez-Madrid, d'où tous, sauf deux, furent enlevés par les armées françaises en 1808, et passèrent dans le commerce. Mais tout n'a pas été envoyé en Espagne. Des tableaux peuvent avoir été repris par Rubens, offerts par celui-ci à des courtisans et intermédiaires ; d'autres peuvent être restés chez les tapissiers, et tout ce qui était conservé au palais de Bruxelles n'a certes pas été expédié en Espagne. En 1687, au Palais de Bruxelles, Nicodème Tessin en vit six (*Bulletin Rubens*, t. V, 1897, p. 283) et certaines grandes pièces furent retrouvées en 1728 aux combles de la chapelle de la cour ; elles en disparurent dans l'incendie du même palais le 4 février 1731. On en connaît aussi plusieurs copies.

8. Comment est-elle arrivée au Prado ? Elle peut avoir fait partie des quinze grandes peintures et d'autres plus petites, qui furent réclamées le 6 janvier 1648 au gouverneur général des Pays-Bas Léopold-Guillaume par Philippe IV : « Quinze pinturas grandes, y otras menores, de lienzo pintadas al olio para la tapiceria del Triunfo de la Iglesia, historia del Santissimo Sacramento... » (Max ROOSES, *L'Œuvre*, Anvers, 1886, t. I, p. 73). Dans les inventaires des collections royales d'Espagne, la seule mention concernant des esquisses se trouve dans l'inventaire de 1772 : « Seis equales de los disenos de Rubens sobre tablas, del triunfo del Sacramento » sans autre précision. (Crusada VILLAAMIL, *Rubens diplomático español*, Madrid, s.d. (1874), p. 377).

9. Voir notre ouvrage : *Les Esquisses de Rubens*, 2<sup>e</sup> édition, Bâle, 1948, pp. 32-33 ; et *The Sketches of Rubens*, Londres, 1947, pp. 34-35.

10. La seule mention utile est celle d'une tenture de L'Histoire d'Enée faite par Jean Herbaut d'Audenarde en 1616-1635 H. GÖBEL, *Wandteppiche*, Leipzig, 1923, t. I, p. 603). Il est question aussi d'une série de tapisseries de cette histoire confectionnée par le tapissier Pierre de Crucht en 1646, mais cette date exclut Rubens comme collaborateur, et parmi les sujets traités ne figure par celui du Triomphe. (H. GÖBEL, *op. cit.*, p. 533).

11. W.-G. THOMSON, qui examina les archives de cette fabrique et en parle longuement dans son livre *Tapestry Weaving in England*, Londres, s.d. (1911), a pu trouver seulement que cet artiste fit des projets pour des bordures ornées de génies et de fruits devant servir à la tenture *Les Actes des Apôtres* de Raphaël, et qu'il rêva de grandes tapisseries dont il voulait orner les murs de la Salle des Banquets du Whitehall, rêve à propos duquel nous apprenons, par ailleurs, que les honoraires demandés furent trouvés trop élevés.

12. Reproductions dans J. GUIFFREY, *Antoine van Dyck*, Paris, 1882, pp. 149 et 151. Le titre de J. GUIFFREY, *La Paix*, nous paraît plus adéquat à la composition que celui donné récemment : *La Force vaincue par L'Amour*.

13. Qu'on n'allègue pas ici le grand nombre de manufacturiers de tapisserie qui ont accepté de copier en tissu les œuvres de Teniers, peignant cependant plus ou moins comme Rubens et van Dyck : la transposition des tableaux de Teniers en tapisserie est d'une époque tardive où la tapisserie flamande était tombée en décadence.



# LE THÉÂTRE DE CHANTILLY

PAR RAOUL DE BROGLIE

L'UNE des plus grandes pertes subies par Chantilly pendant la Révolution a été sans doute celle de son théâtre. Sa destruction a été totale, absolue. Il a été rayé de la carte des édifices du domaine des Condé. L'on a de la peine même à déterminer son emplacement; à l'endroit où s'élevait la salle de spectacle, il ne reste plus maintenant qu'un jardin anglais aux pentes gazonnées entourées de platanes.

Entre le château et le Jeu de Paume avaient été édifiés autrefois deux bâtiments en équerre : l'Orangerie et la Galerie des Cerfs. L'Orangerie était presque parallèle à la route qui va du château à la porte monumentale non achevée, dite Porte Saint-Denis, à l'entrée de la ville de Chantilly; la Galerie des Cerfs, perpendiculaire à l'Orangerie s'étendait devant la façade du Jeu de Paume qui regardait le château. A l'intersection des deux bâtiments se trouvait un pavillon carré, dans lequel on joua la comédie dès le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle.

Le Grand Condé et ses descendants eurent tous la passion du théâtre. Racine vint souvent réciter des vers sous les ombrages de Chantilly; plusieurs tragédies de Corneille y furent représentées. Molière vint y jouer son répertoire pendant toute une semaine du 29 septembre au 5 octobre 1663; cinq années plus tard, en septembre 1668, il joua encore le *Tartufe*, à l'occasion de la venue de Philippe d'Orléans, frère du roi, et d'Henriette d'Angleterre. Pendant les derniers temps de sa vie, le Grand Condé entretenait une troupe de comédiens, qui passait chaque année trois mois à Chantilly; les comédiens italiens de Paris et des troupes ambulantes jouèrent également à plusieurs reprises.



Le 23 août 1688, un an et demi après la mort de Condé, le grand Dauphin vint à Chantilly et l'on joua en son honneur la tragédie d'*Oronthee*, de Michel Le Clerc, avocat au Parlement, membre de l'Académie Française, avec musique de Paul Lorenzani, compositeur romain. La représentation eut lieu dans le pavillon carré qui reliait l'Orangerie à la Galerie des Cerfs. Jean-Louis Bérain<sup>1</sup>, architecte, dessinateur et graveur y aménagea pour cette occasion une salle de spectacles; depuis lors ce bâtiment porta le nom de Pavillon d'Oronthee. Le 5 novembre 1722, le jeune roi Louis XV, alors âgé de douze ans, revenant de son sacre à Reims, assista dans ce Pavillon décoré par Jean Bérain, fils du précédent, au *Ballet des Vingt-Quatre-Heures*, ambigucmique représenté par les acteurs de l'Opéra, de la Comédie-Française et de la Comédie Italienne. Les paroles étaient de Legrand, la musique de Jacques Aubert, surintendant de la Musique du duc de Bourbon; les ballets avaient été créés par le sieur Blondi.

Louis-Joseph, prince de Condé (1736-1818) partagea le goût de ses contemporains pour le théâtre et l'opéra. Il suivait au jour le jour les différentes productions, ne se lassait pas d'assister aux représentations et prenait un plaisir extrême à interpréter avec sa famille et ses amis les pièces du jour. Le Pavillon d'Oronthee ne tarda pas à lui paraître désuet et exigü. En 1767, ce dernier fut entièrement transformé. Un nouveau théâtre fut construit d'après les plans de Claude Bélisart, architecte du prince de Condé au Palais-Bourbon; les travaux furent exécutés par Jean-François Leroy (fig. 3), qui devait édifier trois ans plus tard le pavillon d'Enghien et, en 1775,



FIG. 1. — MÉRYGOT. — Le Château, à droite l'entrée du théâtre (salon d'Apollon) et l'Orangerie, gravure, 1791.



le Hameau. L'ornementation de la salle et les décors furent exécutés par les peintres Jean-Baptiste Sarrazin, Jean-Bernard Restout et Nicolas-Didier Boguet, né à Chantilly.

Les travaux commencèrent au début de l'année 1767; la salle fut achevée au cours de l'été et inaugurée le 20 août. Une troupe de Paris vint jouer *Le Coq de village*, comédie de Favart. La décoration de la salle ne fut définitivement terminée qu'en 1785. La même année, la Galerie des Cerfs fut démolie et remplacée par une terrasse décorée de 48 vases en marbre blanc flanqués de têtes de béliers en plomb<sup>2</sup>. Le théâtre demeura seul debout à l'extrémité de l'Orangerie et perpendiculaire à ce bâtiment.

En venant de la Galerie des Vases, on pénétrait d'abord dans un salon carré, appelé Salon d'Apollon, orné de huit panneaux en trompe-l'œil de Pierre Sauvage, de Tournai, qui a peint au château de Compiègne une quarantaine de dessus de portes imitant la pierre blanche, le marbre et le stuc.

Sur chacun de ces huit panneaux était représenté le portrait d'un auteur dramatique, et, au-dessous, en camaïeu, une scène de l'un de ses principaux personnages. A droite se trouvait le portrait de Molière et au-dessous une scène du *Misanthrope*; sous le portrait de Racine était peinte une scène d'*Athalie*; sous celui de Regnard, une scène du *Joueur*; sous celui de Crébillon, une scène d'*Atrée et Thyeste*.

A gauche, le premier portrait était celui de Corneille, sous lequel se trouvait une scène de *Cinna*; puis suivait le portrait de Piron avec une scène de *La Métromanie*,



FIG. 2. — MÉRICOT. — Le parterre et la galerie des vases, à gauche le théâtre (salon d'Apollon), gravure, 1791.



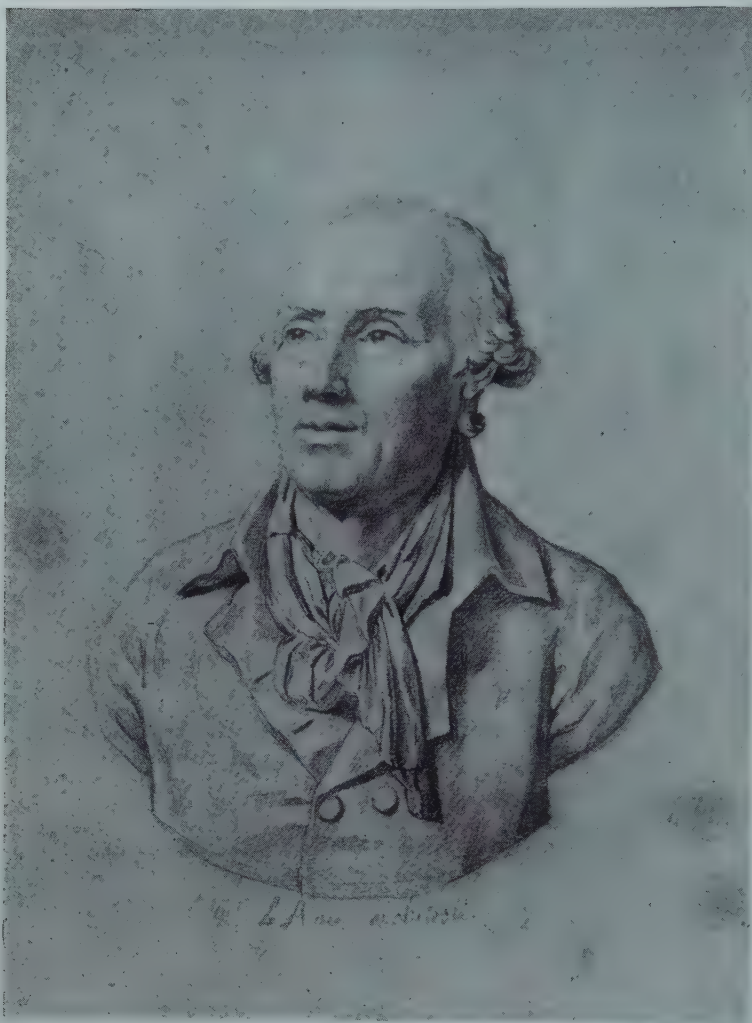


FIG. 3. — MADELEINE-ANNE DESEINE. — Portrait de Jean-François Leroy, architecte, 1728-1791, d'après le buste aujourd'hui disparu exécuté par son frère Louis-Pierre Deseine, 1789.  
Phot. Giraudon.

celui de Voltaire avec une scène de *Mérope* et celui de Destouches avec une scène du *Glorieux*<sup>3</sup>.

Le mobilier du Salon d'Apollon était composé de huit fauteuils et de huit chaises à dossiers en forme de lyres recouvertes de taffetas vert anglais. A chaque angle, on voyait des encoignures à dessus de marbre supporté par des amours; sur chacune d'elles était un vase en fer blanc marbré de lapis-lazuli et rehaussé d'or<sup>4</sup>. La porte du côté de la Galerie des Vases était encadrée de bustes de Bacchus et de Cérès, placés sur des gaines; sur la porte vis-à-vis était peint l'Apollon du Belvédère, qui avait donné son nom à ce Salon; cette porte était à coulisse et donnait accès à un vestibule. Il ne reste malheureusement plus aucune représentation de ce Salon dont la décoration et le mobilier devaient constituer un ensemble enchanteur.

De chaque côté du vestibule, des escaliers à rampes de bois peint en acajou et doré conduisaient à la salle de spectacle; dans le renfoncement un panneau en trompe-l'œil de Sauvage représentait Amphion sur les eaux, entouré de nymphes et de tritons, et donnait l'illusion complète d'un bas-relief<sup>5</sup>.

La salle pouvait contenir environ 300 personnes. Face à la scène se trouvait la loge des princes, garnie de banquettes recouvertes de velours d'Utrecht vert; dans la salle on pouvait compter 43 banquettes, 20 chaises et 45 tabourets recouverts également de velours vert, et à l'orchestre 15 pupitres. La décoration était somptueuse; au-dessus des loges s'élançaient des troncs de palmiers (fig. 6) dont les rameaux



formaient des arcades et supportaient une draperie. Les palmiers dressaient leurs têtes dans un ciel d'un bleu méditerranéen, où des amours soutenaient une guirlande de fleurs (fig. 5).

L'originalité de cette salle ne consistait pas seulement dans sa décoration exotique; la machinerie réservait une surprise qu'il n'avait pas été donné de contempler depuis la représentation des *Plaisirs de l'Ile enchantée* sous le règne de Louis XIV. Le fond du théâtre s'ouvrait grâce à un mécanisme invisible; l'on pouvait alors apercevoir au loin une statue de Thétis, déesse marine, dont la base était formée par une cascade de plusieurs jets d'eau tombant dans un bassin. Cette statue était située à une dizaine de mètres des derniers décors. « Cette riche perspective », est-il écrit dans un livre intitulé : *Promenade ou Itinéraire des Jardins de Chantilly*<sup>6</sup>, publié par Mérigot en 1791, « est accompagnée de huit nappes d'eau qui, par le moyen d'un tuyau que l'on dispose à volonté, s'élèvent et jouent sur le théâtre comme dans un jardin. Ces eaux qui ne sont point en peinture et dont l'effet est ingénieusement combiné avec des décorations analogues, avec la perspective du fond, produisent, lors des représentations, à la clarté de plus de quinze cents bougies, un des plus singuliers, des plus brillants et des plus animés spectacles; c'est un véritable enchantement ».

L'éclairage était assuré par quatre lustres de cristal de Bohême à branches dorées et des lanternes ornées de porcelaine. La machinerie était très au point; il y avait de nombreux décors que l'on pouvait changer rapidement; en outre, dans les placards était rangé un véritable magasin d'habits. Autour de la scène étaient aménagées cinq loges destinées aux acteurs et remplies de beaux meubles. Dans chacune d'elles on trouvait deux glaces de grande dimension, un lit de repos avec son baldaquin, une commode de « bois satiné » à dessus de marbre, une table de toilette en acajou avec un pot à eau et un plat à barbe, une bergère et deux fauteuils recouverts de « toile d'orange »<sup>7</sup>.

Dans ces loges, le prince de Condé venait souvent se costumer et se grimer, avec les membres de sa famille et son entourage. Le prince, à l'âge de 24 ans, avait perdu sa femme, la princesse Charlotte de Rohan-Soubise; il entretint pendant de longues années une liaison avec Marie-Christine de Brignole, la touchante et malheureuse femme d'Honoré III, prince de Monaco, et finit par épouser cette dernière en 1808. Le prince remplissait volontiers les rôles de vieux tuteurs et de valets; il jouait assez bien<sup>8</sup>.

Son fils, le duc de Bourbon, ne manifestait guère d'enthousiasme pour la comédie; par contre sa belle-fille, Bathilde d'Orléans, duchesse de Bourbon, raffolait de théâtre comme toutes les jeunes femmes de son époque; elle se risqua même à composer une pièce, qui ne lui porta pas bonheur.

Elle écrivit en 1780 un proverbe qui fut joué à Chantilly. On put voir sur la scène, a écrit le comte Ducos dans un livre consacré à la duchesse de Bourbon<sup>9</sup> « un



père noble, dominé par une jeune femme autoritaire et qui n'était pas sa légitime épouse; un jeune seigneur, épris d'une fille de peu, laquelle, en acceptant sa flamme, gardait son perruquier pour amant. Quelque gazées que fussent ces situations, les ennemis de la duchesse ne furent pas sans remarquer qu'elles pouvaient s'appliquer au prince de Condé et au duc de Bourbon, le premier assujetti à l'empire de la princesse de Monaco; le second à celui de Mlle Michelot, une actrice que les bonnes âmes prétendaient ne pas être insensible, néanmoins, à la tournure et au bagout de l'artiste à qui elle confiait le soin de parer ses cheveux. Méchamment, ils s'en entretenaient assez haut pour que les deux princes eussent vent de leurs clabauderies. Ceux-ci furent d'autant plus irrités des allusions dévoilées à leurs yeux qu'ils avaient tenu eux-mêmes les rôles suspectés ». A sa suite de cette représentation, la mésentente latente entre le duc et la duchesse de Bourbon s'aggrava, et quelques semaines plus tard la rupture devint définitive.

Tout autre fut le comportement de la princesse Louise de Condé, sœur du duc de Bourbon. Elle excellait dans les rôles de soubrette avec une fort jolie voix. L'amour profond qu'elle éprouva au cours d'une cure à Bourbon-d'Archambault pendant l'été de 1786 pour un jeune gentilhomme breton, Louis de La Gervaisais, officier des carabiniers de Monsieur, l'éloigna des plaisirs futiles des cours pour lesquels elle n'avait jamais eu beaucoup d'attrait. « Autrefois, » écrit-elle en octobre 1786 à La Gervaisais<sup>10</sup>, « les comédies ne m'ennuyaient pas, mais j'ai toujours dit qu'elles m'amusaient beaucoup plus que cela n'était, parce que le bon (prince de Condé) aime ce genre d'amusement à la passion, et, je ne sais pourquoi, il ne veut pas avouer hautement son goût; en conséquence il a toujours dit que c'était pour moi qu'il jouait et m'a toujours demandé si cela me plaisait; si j'avais dit non, je l'aurais mis au désespoir! » Le principal motif pour lequel le prince de Condé n'osait avouer sa passion du théâtre était certainement la jalousie de sa maîtresse, Madame de Monaco. Par déférence pour son père, la princesse Louise s'astreignit à des répétitions interminables, d'où elle sortait épuisée. « Quand je me couche » écrit-elle encore, « je n'en puis plus de fatigue »<sup>11</sup>.

Les acteurs admis à Chantilly étaient des familiers de la Maison de Condé. On peut mentionner spécialement les noms de M. d'Auteuil, écuyer du prince, des comtes François de Jaucourt et Louis d'Hautefeuille, de mesdames de Bombelles et de la Roche-Lambert, dame de compagnie de Madame Adélaïde, fille de Louis XV.

On jouait des comédies et des opéras-comiques. Mlle Avrillon, qui a passé sa jeunesse à Chantilly avant de devenir première femme de chambre de l'impératrice Joséphine, a écrit dans ses Mémoires<sup>12</sup> : « L'orchestre était composé de musiciens que l'on faisait venir de Paris; une voiture du prince allait les chercher le samedi, et le lundi, on les reconduisait de la même manière. Pendant la semaine, les matinées étaient consacrées aux répétitions, et le samedi soir on faisait une répétition générale, où tout se passait comme à la représentation, sauf les costumes. Le prince voulait qu'on y laissât entrer tous les gens ainsi que les habitants de Chantilly. Le jour



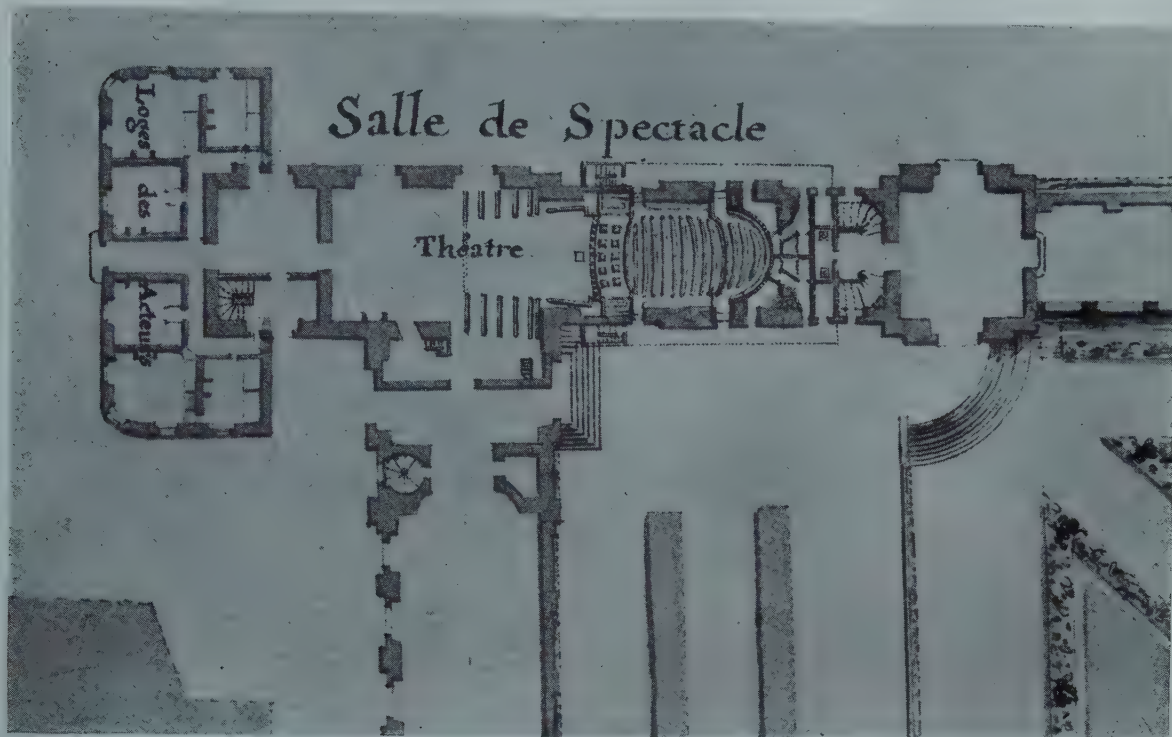


FIG. 4. — Plan du théâtre. Recueil des Plans de Chantilly. Phot. Giraudon.

de la représentation, on distribuait des billets; souvent des étrangers en sollicitaient, faveur que le prince accordait volontiers. »

De temps en temps figuraient au répertoire des œuvres de Racine et de Molière : *Les Plaideurs*, *Les Femmes Savantes* et *Le Bourgeois Gentilhomme*; mais les représentations les plus goûtées étaient celles des comédies contemporaines mêlées souvent d'ariettes et des opéras-comiques<sup>13</sup>. Ainsi furent joués sur le théâtre de Chantilly *Le Mariage de Figaro* et *Le Barbier de Séville*, de Beaumarchais; *Zémire et Azor*, *Lucile*, de Marmontel avec musique de Grétry; *Rose et Colas*, *Richard Cœur de Lion* de Sedaine, avec musique de Monsigny et Grétry; *Tom Jones*, de Poincette et Philidor. Les pièces les plus appréciées étaient celles des familiers de la maison : *Matroco*, opéra de Grétry, dont le livret était de Laujon, secrétaire des commandements du duc de Bourbon; *La Mélomanie* de Grenier et Champein; le compositeur avait dédié sa partition à la princesse Louise de Condé.

Lorsque des hôtes de marque venaient rendre visite au prince, les représentations étaient plus solennelles. Le 28 novembre 1768, Christian VII de Danemark vint à Chantilly; le prince de Condé fit venir les chanteurs de l'Opéra. Le roi ne comprenait pas le français. On chanta des couplets faits exprès pour lui; ils commençaient par ces mots : « O roi jeune et charmant... » Pendant toute la durée du chant des

couplets, le roi claqua tellement des mains que l'on ne pouvait rien entendre; il criait : « C'est charmant! c'est charmant! » avec de grands éclats de rire <sup>14</sup>.

Le 8 mars 1772, il y eut représentation de *La Tour enchantée*, opéra de Dauvergne avec livret de Joliveau, pour la réception du duc d'Orléans et de son fils le futur Philippe-Egalité. Le 22 octobre de la même année, à l'occasion des fêtes données après la naissance du duc d'Enghien, fut joué *Le Devin de Village*, de Jean-Jacques Rousseau. Le prince de Condé fit venir les danseurs de l'Opéra pour le ballet et Marie-Auguste Vestris, âgé de douze ans, fils du grand chorégraphe, y dansa seul, ce qui fit l'admiration de la duchesse de Bourbon et des spectateurs.

Le 10 juin 1782, à huit heures du soir, il y eut au théâtre un gala en l'honneur du fils de la Grande Catherine, le futur tsar Paul I de Russie, qui voyageait en Europe avec son épouse, sous le nom de comte et comtesse du Nord. On commença par donner des fragments d'*Iphigénie*, de Gluck, puis *l'Ami de la Maison*, de Marmon-  
tel avec musique de Grétry. La baronne d'Oberkirch note dans ses *Mémoires* que « Mademoiselle Audinot <sup>15</sup> fut charmante dans le rôle d'Agathe. M. le comte du Nord la trouva si jolie que la princesse (sa femme) en fit la moue <sup>16</sup>. » On joua ensuite une

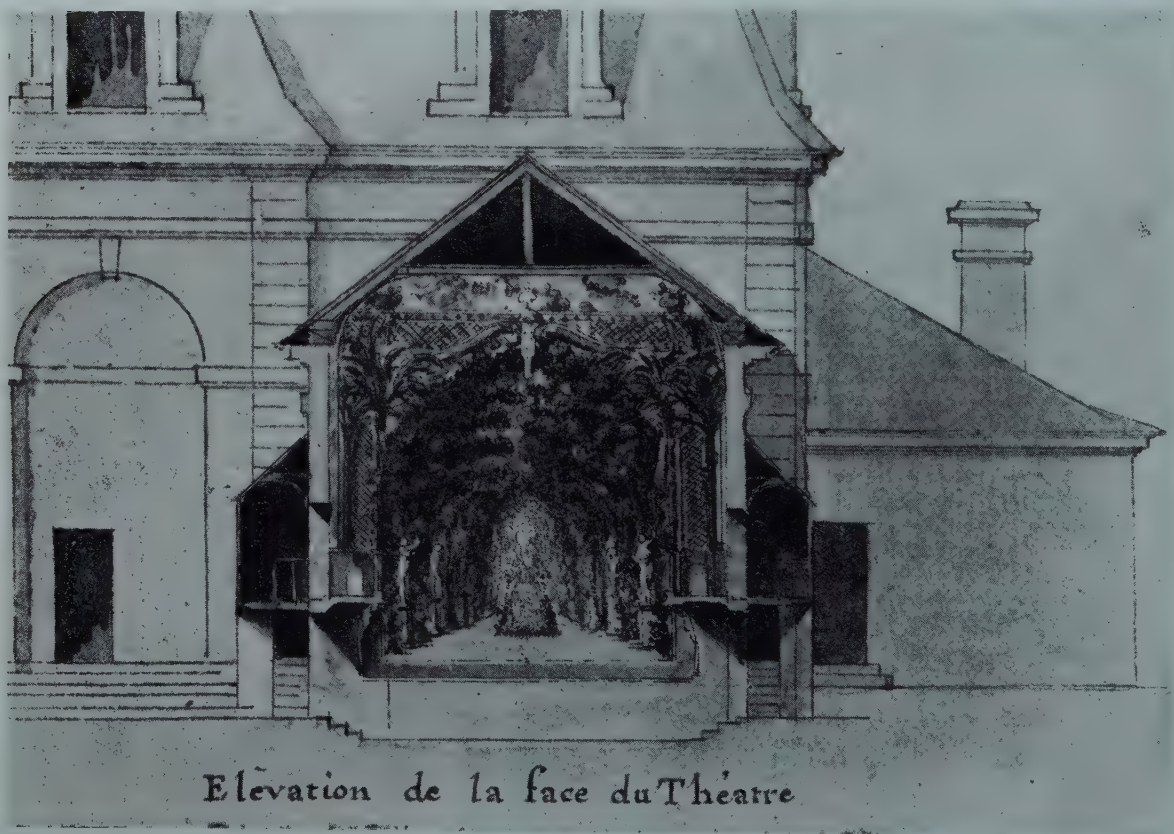


FIG. 5. — La scène et la statue de Thétis. Recueil des Plans de Chantilly, 1784. Phot. Giraudon.



comédie de Laujon intitulée *Le Poète supposé* ou *Les Préparatifs de la Fête*, mêlée d'ariettes de Champein. La pièce avait été représentée pour la première fois deux mois auparavant sur la scène de la Comédie italienne; le rôle de Georgette était tenu par la fameuse Dugazon, l'une des gloires de ce théâtre. A la fin du dernier vaudeville, le fond de la salle de spectacle s'ouvrit et la statue de Thétis apparut illuminée, au milieu des grandes eaux; puis il y eut un ballet où parurent les plus célèbres danseuses. Laujon fut présenté au comte du Nord; puis la brillante société se répandit dans les jardins, où elle trouva partout des illuminations et des feux d'artifices éblouissants.

A partir de 1789, les Condé eurent à jouer d'autres rôles sur la scène de leur pays et même de l'Europe. Au mois de juillet, le prince, le duc de Bourbon et le duc d'Enghien quittèrent Chantilly et la France. Quatre ans plus tard, le 2 juin 1793, les administrateurs du Directoire du district de Senlis et les « Commissaires à la vente du mobilier de l'émigré Condé » vinrent dresser l'inventaire de ce qui se trouvait dans le théâtre<sup>17</sup>.

On y dénombra environ 150 décors et une quantité prodigieuse de costumes et d'accessoires, dont la liste minutieusement établie ne comporte pas moins de 14 pages in-folio. Rien ne fut omis : ni les miroirs, ni les turbans, ni les perruques, ni les rubans. Mentionnons seulement entre autres : vingt-cinq pièces d'habits d'arlequins et de pierrots, vingt-cinq dominos, un habit de Figaro, un habit d'Almaviva en taffetas puce, un costume de Zémire et Azor en satin ponceau et manteau jaune, un modèle de l'habillement de Matroco en toile rouge et noire, sept habits turcs en taffetas cramoisi et vert, quatre habits chinois, deux gilets de siamoises rayés rouge et blanc, trente et un habits de guerriers en treillis gris, quinze autres de toile verte, quatre habits de sauvages en taffetas lilas, satin cramoisi et taffetas bleu orné de feuillage, etc.

Les huit panneaux peints en camaïeu du Salon d'Apollon par Sauvage furent estimés 24 livres; les huit fauteuils et huit chaises à dossiers en forme de lyres du même salon, tous ensemble... 50 livres; les quarante-cinq tabourets et vingt chaises recouverts de velours d'Utrecht, de la salle de spectacle... 50 livres. Par contre, quarante-sept chapeaux « tant bons que mauvais » étaient estimés 60 livres et les glaces au-dessus des cheminées des loges, chacune... 300 livres. Tout fut vendu; le Musée Condé ne possède aucun vestige des œuvres d'art renfermées dans cette salle et personne ne sait s'il en reste dans quelque collection privée.

Le 3 nivôse an IV (24 décembre 1795), la Convention enjoignit au Directoire Exécutif de faire procéder à la vente des maisons et parcs de Saint-Cloud, Meudon, Vincennes et Chantilly. Il y eut encore trois années de répit, puis une nouvelle loi prescrivit impérieusement l'aliénation.

Le 17 juillet 1799, les deux châteaux de Chantilly et les bâtiments voisins furent adjugés à Gérard Boulée et Pierre Damoye, entrepreneurs de démolitions. Ils abat-tirent l'Orangerie et le Théâtre, puis ils s'attaquèrent au Grand Château. ...

Ainsi disparut après trente-deux ans d'existence la Salle de spectacle construite par Bélisart et Leroy. Elle était de trois ans antérieure à l'Opéra de Versailles, édifié

par Gabriel et inauguré le 16 mai 1770 pour le mariage du Dauphin, et elle précédait de treize ans le théâtre de Trianon, que Marie-Antoinette inaugura le 7 août 1780 en jouant *La Gageure imprévue* de Sedaine.

Ainsi que le démontrent amplement les coupes de la salle de spectacle (fig. 6) se trouvant dans un recueil anonyme de plans levés en 1784, le théâtre de Chantilly a été construit sous l'influence de l'architecture italienne. Le style rocaille s'y déploie avec exubérance; on y voit fleurir les guirlandes et croître les palmiers; des personnages mythologiques servent de supports aux balcons des loges.

Chantilly ne peut naturellement pas être comparé avec l'Opéra royal de Versailles, qui peut revendiquer le titre de « plus beau théâtre du monde »<sup>18</sup>, en raison de la noblesse de son architecture intérieure, de la richesse de sa décoration, de l'ampleur de la scène et de l'importance de sa machinerie. Le théâtre de Chantilly était la salle privée où un prince du sang aimait à venir se divertir avec ses intimes et ses hôtes. En 1782, la baronne d'Oberkirch trouva « mignonne » la salle de spectacle de Trianon; elle écrivit que celle de Chantilly était fort jolie et fort ornée »<sup>19</sup>. Les rares plans qui en restent et les témoignages de quelques contemporains permettent de penser qu'avec la salle de spectacle de Chantilly a disparu l'un des joyaux d'un domaine célèbre qui a connu à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle l'apogée de sa beauté.

R. DE B.



FIG. 6. — Coupe de la salle de spectacles. Recueil des Plans des Châteaux, parcs et jardins de Chantilly levés en 1784. Dessin aquarellé anonyme. Musée Condé. Phot. Giraudon.



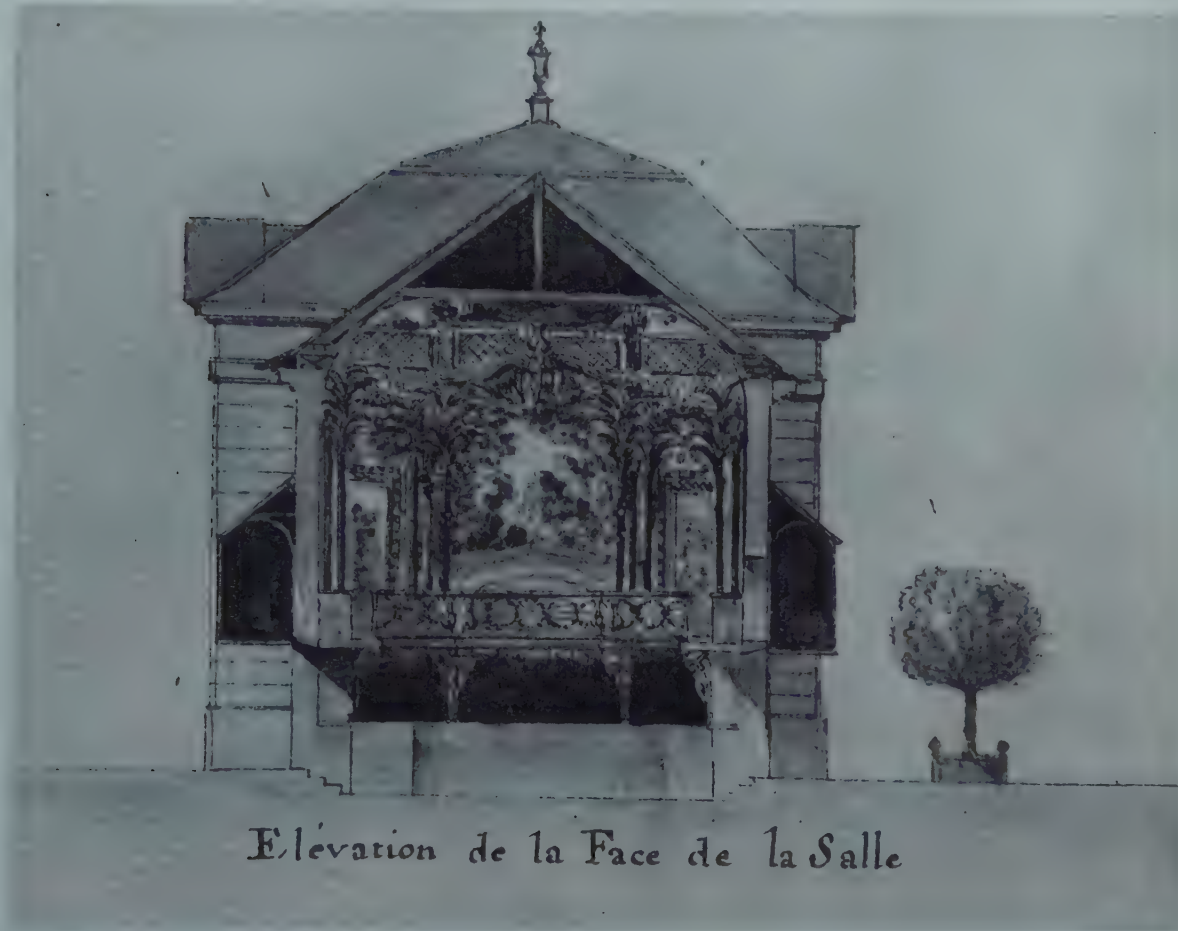


FIG. 7. — Elevation de la face de la salle de spectacle. Recueil des Plans des châteaux, parcs et jardins de Chantilly levés en 1784.  
Dessin aquarellé anonyme. Chantilly, Musée Condé. Phot. Giraudon.

SUMMARY : *The Theatre of Chantilly.*

The Theatre of Chantilly, which has now disappeared, was built in 1767 from plans by Claude Bélisart, the architect of the Prince de Condé at the Palais Bourbon. The theatre built by Jean-François Leroy and officially opened on August 20th 1767, when a Parisian troupe came to play *Coq de Village*, a comedy by Favart.

The theatre held about 300 people. Its sumptuous decorations included palm-tree trunks which rose above the boxes, and whose branches formed arcades and bore hangings. The construction of the theatre reserved a surprise for the audience : the back of the theatre opened by an invisible mechanism and at a distance could be seen a statue of Thetis, whose base was formed of a waterfall of several jets which fell into a fountain.

Louis-Joseph, Prince de Condé (1736-1818) was particularly fond of acting contemporary comedies and comic operas with his family and friends. These

works played at Chantilly included the *Mariage de Figaro* and the *Barbier de Séville*, by Beaumarchais; the *Devin du Village* by Jean-Jacques Rousseau; *Rose et Colas*, *Richard Cœur de Lion* by Sedaine, with music by Grétry.

At the beginning of the Revolution the theatre of Chantilly was abandoned. The furniture, stage scenery and costumes were sold in 1793. Six years later the building was destroyed, along with the Orangerie and the Grand Château.

## NOTES

1. Le Mercure. Novembre 1722. Tome II, p. 93 et suivantes.

2. Trente de ces vases, commandés au sieur Mézières et exécutés en 1784, en Toscane, décorent aujourd'hui les parterres du parc de Chantilly.

3. MÉRIGOT : *Promenades ou Itinéraires des Jardins de Chantilly*. p. 6 et 7.

4. *Inventaire des Administrateurs du Directoire du District de Senlis en juin 1793*. Archives du Département de l'Oise. Q. Emigré Bourbon-Condé (Copie se trouvant au Musée Condé) p. 163 recto.

5. *Voyage Pittoresque de la France*. Valois et Comté de Senlis. 1789. p. 67.

6. MÉRIGOT. *Op. cit.* p. 8.

7. *Inventaire*. p. 163 et 164.

8. Mlle Avrillon. *Mémoires* Tome I p. 10.

9. Comte Ducos. *La Mère du duc d'Enghien*. p. 183.

10. *Lettres intimes de Mlle de Condé à M. de La Gervaisais*. p. 156.

11. Les convenances ne permettaient pas la mésalliance qu'eût été au XVIII<sup>e</sup> siècle le mariage de M. de La Gervaisais avec la princesse Louise de Condé; cette dernière fit le sacrifice de son amour; dix ans plus tard, elle se consacra à la vie religieuse et mourut prieure des Bénédictines du Temple.

12. Mlle Avrillon. *Mémoires*. Tome I, p. 11.

13. Jacques TOUDOUZE. *Journal Ms. des Chasses de S.A.S. Mgr. le prince de Condé*.

14. Chanoinesse de Francieu. *Mémoires* p. 82.

15. Joséphe-Eulalie Audinot, née le 19 mars 1759, fille d'un comédien fondateur de l'Ambigu-Comique, fut une artiste de grand talent. Engagée à l'Opéra en 1778, elle y resta jusqu'en 1793.

16. Baronne d'Oberkirch. *Mémoires*. Tome I, p. 270.

17. *Inventaire*; pp. 249 à 256.

18. André JAPY. *L'Opéra royal de Versailles*, p. 104.

19. Baronne d'Oberkirch. *Mémoires*. Tome I, p. 270.



# GAUGUIN AND THE MARQUESAN GOD

BY MERETE BODELSEN

**B**RITTANY, Martinique, Tahiti, Hiva-Oa, these are the four stages in Gauguin's flight from civilization. It was not by chance that his life should conclude in the Marquesas, among the most savage and last tamed of all the Polynesian tribes.

Many romantic explanations have been offered to account for Gauguin's quest for distant countries, but those that he gave himself are more matter-of-fact : what he had to go further and further away to seek was, in the first place, somewhere cheap to live and, secondly, surroundings that had a rejuvenating and inspiring effect on his art. First, there was Brittany, whose pictorial world constitutes a well-defined and self-contained phase in his development. The Martinique adventure—financially a disappointment—widened his choice of subjects and aroused his interest in primitive peoples. The International Exhibition in Paris 1889 opened the whole world for him to choose from. The photographs that he had collected, and the ethnological exhibits he had studied in museums, now assumed a greater reality : the reconstructed Kanaka villages, the Javanese dancers, and the exotic processions at night under the arc lamps of the Champ de Mars, all these things were not to him cheap popular shows, but a living and powerful source of inspiration.

At one time he dreamed of Madagascar. Later on it was the Pacific Islands that captured his imagination. In his letter to the Danish painter J.F. Willumsen<sup>1</sup>, written in October 1890 before he left for the South Seas, he describes the Tahitian paradise : "Là-bas... sous un ciel sans hiver, sur une terre d'une fécondité merveilleuse le Tahitien n'a qu'à lever le bras pour cueillir sa nourriture..." This was, in fact, how he was later on to paint him as the central figure in "D'où venons-nous," lifting his arms to fetch down fruit from the tree.



FIG. 1.—Taaroa and his wife, watercolour from Gauguin's *Ancien Culte Mahorie*. Tahiti 1892-93.

tled *Ancien Culte Mahorie*. "En ce moment," he wrote to Monfreid on March 31, 1893, "je sculpte sur troncs d'arbres genre bibelots sauvages<sup>3</sup>." For the first time during many years most of these pieces were to be seen at the Gauguin Exhibition held at Charpentier's early in 1960<sup>4</sup>, and it was the vitrine with these strange sculptures that especially attracted the crowds of visitors.

A detailed study of the drawings in "Ancien Culte Mahorie"<sup>5</sup> as well as of the figures on these carved cylinders, in which Gauguin has invested the Polynesian mythology with human shapes, would no doubt lead the art historian all round the world and demonstrate that what Bracquemond said about

It was his ceramic work that first gave him a possibility of expressing his "exoticism." Under the influence of Peruvian and Mexican pottery, which he knew i. a. from his home and the collections of his guardian Gustave Arosa, we find him already in 1886 moving away from European ceramic traditions, both in technique and motifs<sup>2</sup>. But the full flower of this exoticism is seen in the wood sculptures he was to carve during his first stay in Tahiti, at the time when he recorded and illustrated the mythology of the people there in the MS enti-



FIG. 2.—PAUL GAUGUIN.—*L'idole à la coquille*, wood carving. Taaroa and his wife, as seen in *Ancien Culte Mahorie*. Private Coll.



Gauguin's pottery is equally true of his wood sculptures : "...c'était de l'art de matelot, pris un peu partout <sup>6</sup>." There is clearly an influence from Buddhist art (as in *L'Idole à la Coquille*, and *L'Idole à la Perle*) but other notable features are borrowed from Polynesia, especially the Marquesas. In Tahiti Gauguin could observe this art in his immediate surroundings : both the elaborate tattoo patterns, of which he is known to have made rubbings, and the small figures carved in wood and human bones—the so-called *tikis*, which recur as ornaments in native tools, etc., such as oar-handles, stilts, clubs, fan handles and ear plugs. In his drawings, his wood carvings and some of his paintings <sup>7</sup> we find reminiscences of these elements of Marquesan art. To give a few examples : the composition of the two figures representing Taaroa and his wife, which Gauguin drew in *Ancien Culte Mahorie* (fig. 1) and repeated on the side of his wooden sculpture *L'Idole à la Coquille* (fig. 2), he seems to have got from Marquesan



carvings like fig. 3, which is part of an oar handle or fig. 4, which is the handle of a fan. In Gauguin's drawing (fig. 5) the object in the right-hand top corner is (as pointed out in the Catalogue

of the Gauguin Exhibition, New York, Chicago 1959, no. 44) a Marquesan ear plug of a well-known type (fig. 6), and the small figures on the vase in his *Still Life* from 1901 (fig. 7) are much the same type as the Marquesan family group



FIG. 4.—Marquesan fan handle with tikis carved in sperm whale tooth. Philadelphia. From Karl von den Steinen.

FIG. 3.—Marquesan oar handle, with tikis carved in wood. British Museum. From Karl von den Steinen.



FIG. 5.—PAUL GAUGUIN.—Drawing, pencil, pen and ink. The Art Institute of Chicago.

(fig. 8) and wooden bowl (fig. 9). Furthermore, in Gauguin's big wooden statue "*Saint Orang*" in the Musée des Colonies in Paris, a reflection from the style of the tikis is obvious (fig. 10). No less than 12 tikis (presumably small ones) are mentioned in the list of effects sold in Tahiti after Gauguin's death.

Already during his first stay in Tahiti Gauguin was eager to go to the Marquesas. But he never felt that he had money enough at any one time to venture the move. In May 1892 we find him writing to his wife<sup>8</sup>: "Je fais tous mes efforts pour obtenir un billet de 1.000 Frs. Dans ce cas je vais aux Marquises, la Dominique," petite île qui ne contient que trois Européens et où l'océanien est moins abîmé par la civilisation Européenne. Ici la vie est très chère et je m'abîme la santé à ne pas manger. Aux Marquises je mangerai, un bœuf coûte 3 Frs, ou la peine de



le chasser..." Again he mentions the low cost of living as the main attraction, but at the same time one senses in his letters an irrepressible urge towards new and more intense experiences: "Il n'y a pas à dire," he writes in March 31 1893, to



FIG. 6.—Marquesan ear plug. From Karl von den Steinen.

Monfreid<sup>9</sup>, "il faut que j'aille travailler aux Marquises quelques mois avant mon retour, voir le sauvage alors!". But when at long last he succeeds in getting together 700 francs, he is so tired and worn-out that he cannot bring himself to make the long looked for detour to the Marquesas, but goes straight back to France: "Tu as raison", he writes to his wife<sup>10</sup>, "il faut que je revienne, j'aurais bien été travailler aux Marquises, ce qui aurait été pour moi d'une *immense utilité*, mais je suis fatigué et il est de nécessité urgente que je m'occupe de mes affaires en France."

Two years later Gauguin was back in Tahiti again after his abortive attempt to regain a foothold in civilization. But alas: "Quel changement ici depuis mon départ. Papeete, la capitale de cet éden, Tahiti, est maintenant éclairé à l'électricité. La grande pelouse devant l'ancien jardin du Roi est abîmée par des chevaux de bois, qui coûtent 0 f 25 la tournée, un phonographe, aussi..." Civilization had overtaken him. But fortunately, he continues in this letter to Molard<sup>11</sup> "Le mois prochain je serai à la Dominique, petite île des Marquises, ravissante où la vie est presque pour rien et où je n'aurai pas d'Européens. Je serai là comme un seigneur avec ma petite fortune et mon atelier bien arrangé."

This time too his hopes of reaching the distant Promised Land were, however, disappointed. After a few months he was, in his own words, "au bout du rouleau,"<sup>12</sup> and he had to stay in Tahiti, where he settled on the west coast of the island, at Punoauia;—and the years passed. Not till April 1901 does he again speak of realizing his old plan. This time the projected departure assumes the character of something like a flight from the bubonic plague, which is making life in the island dearer than in Paris. With a good deal of difficulty he succeeds in realizing his piece of land and other property, and in June 1901 he writes to Monfreid<sup>13</sup> that he hopes to be able to leave in about a month's time. Again he mentions his two stock motives for wishing to go to the Marquesas: the cheapness of living conditions and the hope of renewed inspiration. "Je crois qu'aux Marquises, avec la facilité qu'on a pour avoir des modèles, (chose qui devient de plus en plus difficile à Tahiti), et avec des paysages alors à découvert—bref des éléments tout à fait nouveaux et plus sauvages,



FIG. 7.—PAUL GAUGUIN.—Still Life, 1901. Chicago, coll. part.

in the present article as figure 13. It represents a piece of native sculpture, one of the so-called tikis. It has been published by John Rewald in his book about Gauguin's drawings (1956) under the description "Tahitian sculpture." This sketch is, however, of considerable interest to the student of Gauguin, for what he has here drawn is not one of the small traditional sculptures in stone or carved in wood or bone which he could have found in Tahiti or for that matter in other Polynesian islands as well. The tiki which we see

je vais faire de belles choses." In August he is only waiting for the mailboat ("aussitôt le courrier arrivé, je pars pour les Marquises")<sup>14</sup>, and in November he is finally installed at Atuana, the capital of Hiva-Oa, "en plein centre du village"<sup>15</sup>...

In the sketch-book which Gauguin left behind him when he died, and which was brought back to France by Victor Segalen, is found the drawing reproduced



FIG. 8.—Motuhaiki-family, parents with nine children.  
Hiva-Oa. H. 14,5 cm B. 25,0 cm From Karl von den Steinen.



here is no less than TAKAII himself, the largest, the most barbaric, and also the best preserved of the limited number of big stone sculptures known from the Marquesas (especially Hiva-Oa and Nuku-Hiva). It is a monolith of an iron-red kind of stone, 2.35 metres high, whose colossal and almost neckless head has a diameter of nearly one metre, the eye-balls alone measuring about 26 cm across. It still stands in its old place in one of the wildest tracts of Hiva-Oa, the Puamau valley in the north-eastern part of the island (see the map fig. 12).

A comparison of Gauguin's drawing (fig. 13) with the photograph of Takaii (fig. 14) will hardly leave any doubt that both represent the same statue. The two figures correspond in all essentials, but the conclusive proof is the fracture of the arm which Gauguin renders so carefully. Thor Heyerdahl, who visited the Puamau valley in 1936 and 1956, on the second occasion taking a plaster cast of Takaii (now in the Kontiki Museum in Oslo), has kindly confirmed to the present writer that the Gauguin drawing, a photograph of which was submitted to him, must represent Takaii<sup>16</sup>.



FIG. 10.—*Saint Orang*, wooden sculpture by Gauguin. H. 94 cm. Paris, Musée des Colonies.

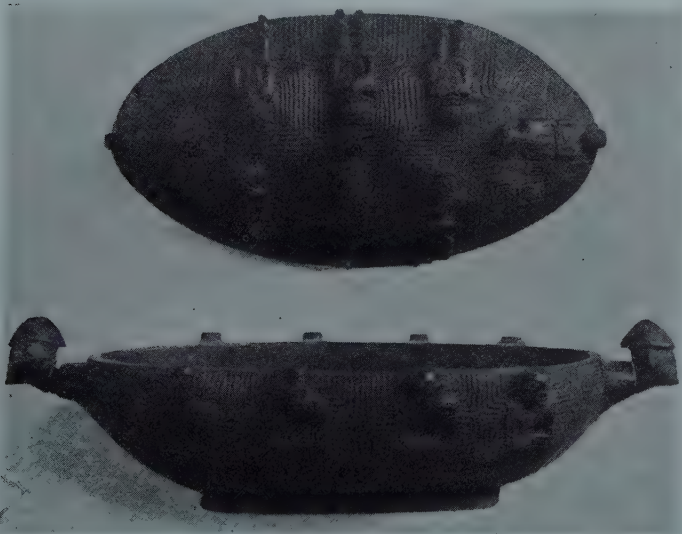


FIG. 9.—Marquesan double kea, turtle shell. Stuttgart. From Karl von den Steinen.

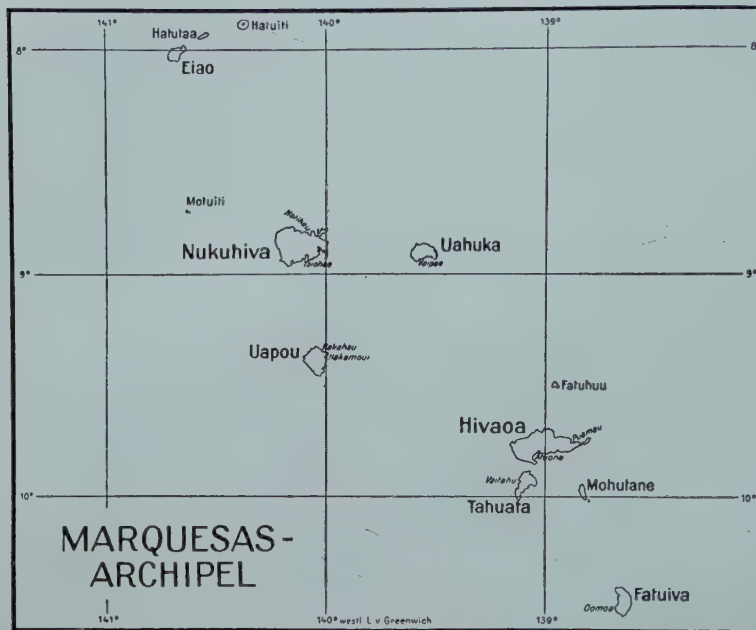


FIG. 11.—Map of the Marquesas Archipelago.

The question immediately suggests itself whether Gauguin actually visited the Puamau valley and drew the figure in situ, or whether he had to content himself with drawing it from a photograph. Even though the other drawings in the sketchbook give us reason to ascribe the latter, as a whole, to a period anterior to Gauguin's stay in the Marquesas\*, this would not constitute incontrovertible proof that the drawing of Takaii cannot have been executed at Hiva-Oa, for it may have been drawn on a leaf that hap-

pened to have been left empty. So much is at least certain that Gauguin kept the sketchbook about him until his death. Leaving, therefore, the other drawings in the sketchbook and their dating out of account here, we shall attempt to weigh the two possibilities against one another: did Gauguin actually stand face to face with Takaii on the marae—the old cannibal High Place—at Puamau when he drew the sculpture, or did he at some time or other get hold of a photograph from which he could draw it?

No less than three travellers visited the Puamau valley in the 1890's, and have left descriptions of the High Place (marae) of Iipona with its eight large stone statues, most of them headless and overthrown, hidden in a dense thicket on a terrace some 2 kilometres from the sea. F. W. Christian, whose interest in the South Seas had originally been aroused by his neighbour R. L. Stevenson, stayed at Hiva-Oa in 1894-1895 and visited the Puamau valley no less than three times, leaving a romantic account of it<sup>17</sup>. Arthur Baessler, already then the author of Polynesian travel books, was there in 1896<sup>18</sup>, and was followed a year later by the German physician Karl von Steinen, whose large three-volume book on the ethnography of the Marquesas—still a standard work on the subject—appeared as late as 1925-1928<sup>19</sup>.

Through the accounts of these travellers we get a fairly detailed impression of the topography of Hiva-Oa, as it was a few years before Gauguin's arrival. Thus Christian describes in great detail the three routes by which one could reach the

\* For the dating of the sketchbook, cf. Richard S. Field's article in one of the coming numbers of the *Gazette des Beaux-Arts*.



Puamau valley from Atuana, all of which he followed on horse-back himself. These are (see fig. 12) : 1. via Tahauku (due east of Atuana), across the island to Hana-iapa on the north coast, and from there in an easterly direction to Hanapaaaoa and on to Puamau; 2. via Tahauku, striking north from there across the high central plateau of the island to Puamau; and 3. via Tahauku, continuing east via Hana-mate and Hana-upe (both on the south coast), and from there due north to Puamau. All these three routes are described as extremely fatiguing, taking the traveller along steep and narrow paths, which continually turn and twist or follow the outer edges of the mountain crests, so that the least slip means "instant annihilation to horse and rider."

That Gauguin, who was hardly an experienced rider, should have been able, in the last years of his life, to cross the island in a 30-40 kilometres ride under such conditions, is hardly possible : he came to the Marquesas as a worn-out man, who had great difficulty in walking<sup>20</sup>. His only possibility of reaching the Puamau valley must therefore have been to go there by boat, and even then he would have to undertake a stiff ascent of 2 kilometres up the narrow and densely wooded ravine. But that he did not do so we cannot say with absolute certainty. That there is nothing about Puamau in his letters and other writings is hardly proof that he did not undertake the expedition, for he was never very communicative about his experiences in the islands. When mentioning the beauties of Marquesan scenery in "Avant et après" he refers the reader to his paintings—he has not, he remarks with some acerbity, Pierre Loti's facility for producing "un tas d'adjectifs" (p. 117).

It is well known that on several occasions Gauguin sought impulses from photographs of works of art. He was himself an amateur photographer and also bought

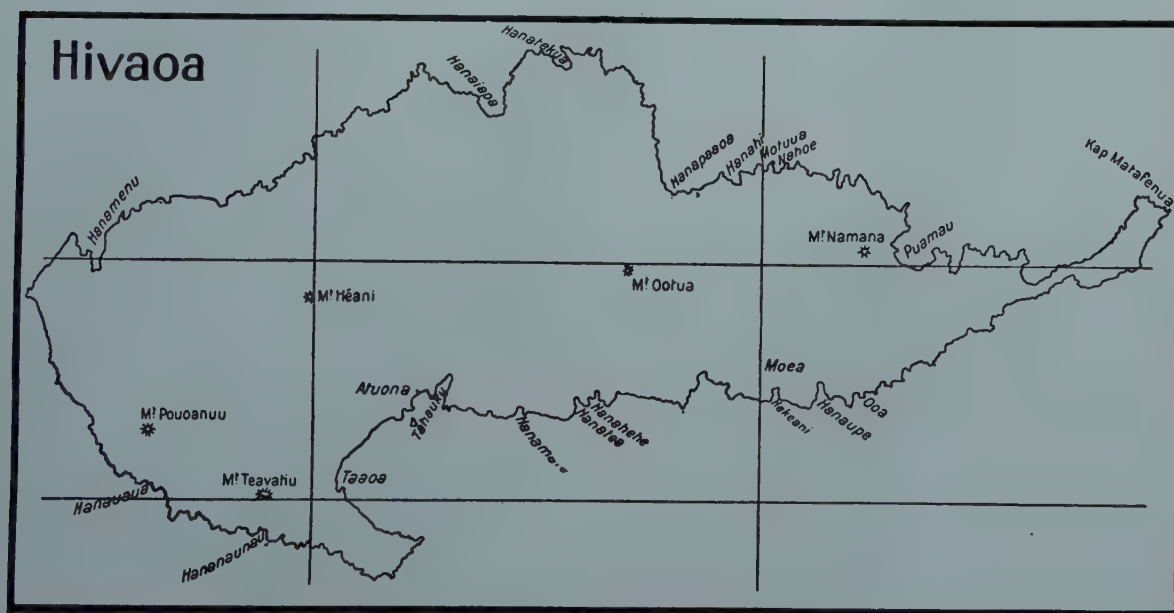


FIG. 12.—Map of Hiva-Oa.

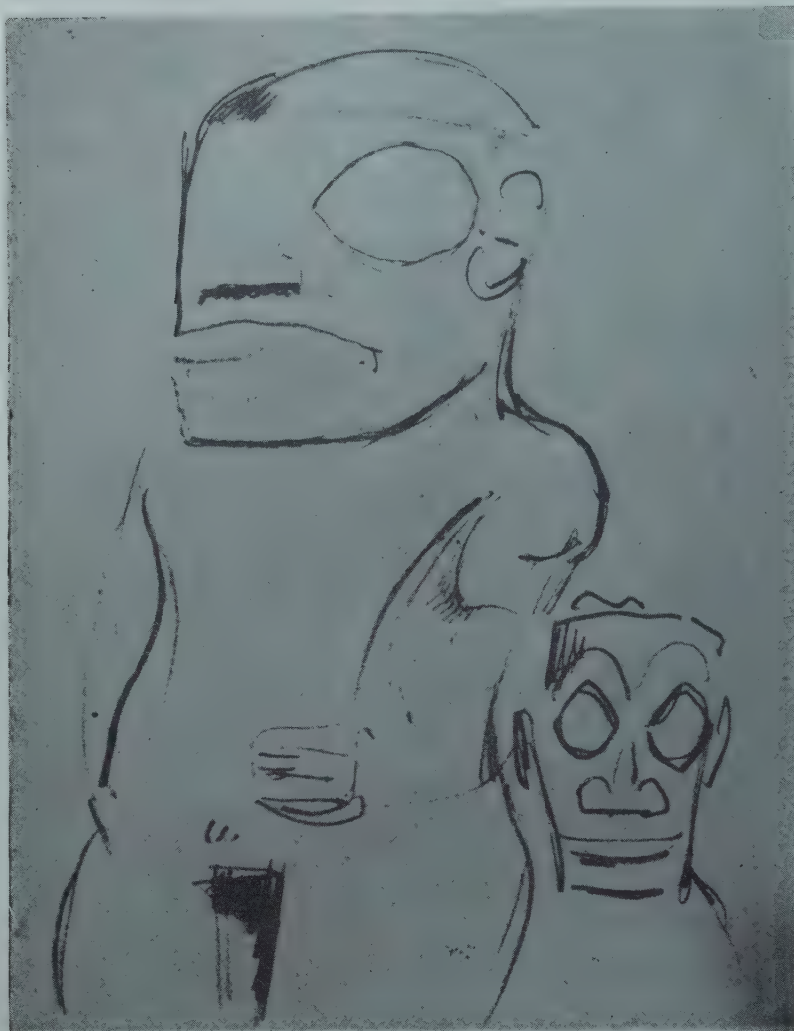


FIG. 13.—PAUL GAUGUIN.—Drawing of Takaii from the Puamau valley in Hiva-Oa. From sketchbook brought back by Victor Segalen.

photos with a view to making drawings from them. A number of these photos he left behind in his hut, to the gratification of future art historians. Did he once possess a photo of Takaii? Or did he once see one, so that he could draw the impressive sculpture from it? Again we cannot give a conclusive reply. We must confine ourselves to pointing out that circumstances were such that it is at least possible that he may have done so. For before Gauguin came to Hiva-Oa, Takaii had already been photographed at least three times during the 1890's: by Christian in 1894, by Baessler in 1896, and by von den Steinen in 1897. Baessler's photo was published already in Gauguin's lifetime, viz, in his book "Neue Südsee-Bil-

der," which came out in Berlin in 1900. Christian's book, on the other hand, did not appear till 1910, and von Steinen's not till 1928.

Of the three photographs, all of which are reproduced in the present article (fig. 14, 16-17), only that of Christian resembles Gauguin's drawing. Takaii is seen under very nearly the same angle, and there is the same deep shadow under the nose and at the groin, but this is, of course, not enough to prove that Gauguin used Christian's photo. It is, however, possible that he may have seen it either during his stay in Hiva-Oa or even as early as in 1895, for on his way back to Europe in 1895 Christian called at Tahiti, and probably at Auckland, New Zealand—in other words he took the same route that Gauguin followed in the same year in the opposite direction.

Baessler's and von Steinen's photographs, on the other hand, are clearly ruled



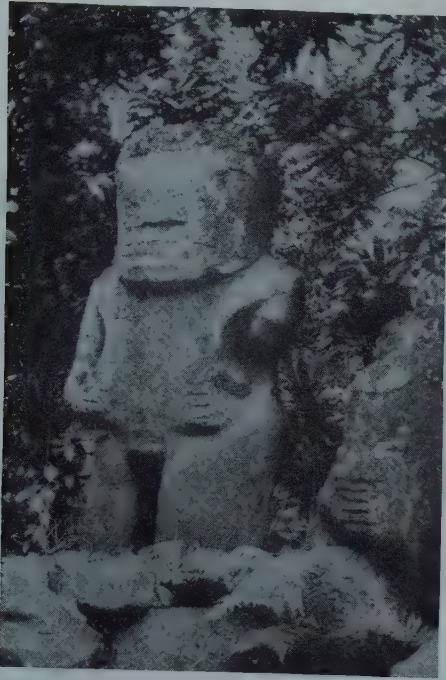


FIG. 14.—Takaii, photographed by F. W. Christian in 1894. From Christian's book, 1910.

out. One, it will be seen, is almost in full profile, the other is seen somewhat more from the front than Gauguin's drawing. Furthermore, the profile photo shows that Takaii's eye does not taper off towards the nose, as it does in Gauguin's drawing. On Christian's photo, on the other hand, this part of the face is so indistinct that it might well have led to the mistake in question—an inaccuracy which, incidentally, Gauguin is unlikely to have committed if he had stood face to face with the actual statue. Another possibility is, however, that the contours of the eye may originally have been loosely sketched in, as is still the case with the other eye, and that Gauguin later on touched them up from memory in bolder outline.

One thing that strikes one when comparing the photograph with the drawing is that Gauguin has completely disregarded the surroundings : the pic-



FIG. 16.—Takaii, photographed by Arthur Baessler, 1896. From Karl von den Steinen's book, 1928.

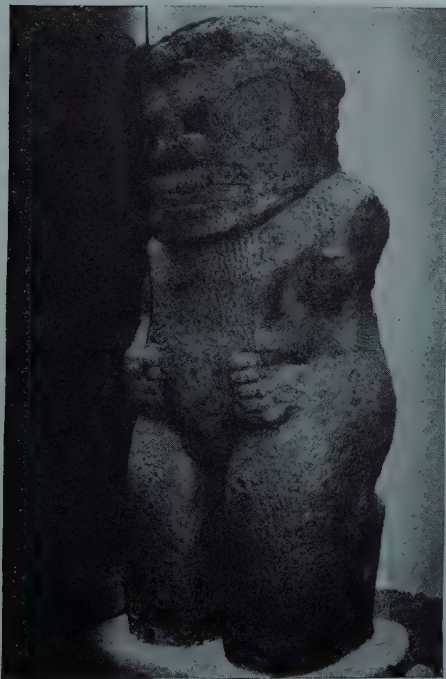


FIG. 15.—Cast of Takaii, taken by Thor Heyerdahl in the Puamau valley on Hiva-Oa, 1956. Now in the Kontiki Museum in Oslo, Norway.



FIG. 17.—Takaii, photographed by Karl von den Steinen 1897. From Karl von den Steinen's book, 1928.



FIG. 18.—Small wooden tiki  
of well-known type.  
From Karl von den Steinen.

heads is striking, both as regards details and in the general proportions and facial expression, which can differ very much in the big wooden tikis known to-day. Obviously, the fact that both the sculptures that Gauguin drew are from the Puamau valley affords some support for the supposition that he may have made them in situ, but it does not,

turesque thicket with its decorative foliage, which in the photograph forms such a flattering background for the figure. It is the latter only that has fascinated the artist, with its dense mass and powerful shape. His drawing is meant as a vigorous recording of these qualities. The ephemeral effects of growth and light and shade that surround it are irrelevant to his purpose, which was to capture the potent hieroglyph of its form.

The head on the right of Takaii in Gauguin's drawing is not identical with the figure seen in Christian's photograph. The latter is a headless sculpture with the hands in the characteristic position on the stomach. Although the head that Gauguin drew shows some resemblance to a well-known type of small tiki heads, like the one shown as figure 18, it is hardly probable that he should have drawn such a small piece of bric-a-brac side by side with the colossal Takaii.

Searching among old pictures from the Puamau valley in the immediate vicinity of Takaii, one's attention is, however, arrested by a large and striking wooden tiki, photographed by von den Steinen at the old paepae situated directly under the cliff wall. The reproduction is poor (fig. 19), but nevertheless the similarity between the two



FIG. 19.—Large wooden tiki (tiki pumei) at the old Paepae  
in Puamau, Hiva-Oa. Photographed in 1897, now disappeared. From Karl von den Steinen.



of course, exclude the possibility that he drew them both from photographs.

By whatever means Gauguin became acquainted with the Takaii statue from the Puamau valley, one thing seems certain : it was not by chance that he kept a drawing of it about him in his last sketchbook : it is the strongest symbol of the primitive savagery which, during so many years, he had dreamt of meeting in the Marquesas, and of which he was only to experience a few last remnants at the end of his life. There is something very moving about his words to Morice on his departure from Tahiti in 1901, at a time when he seems to have realized that his life was drawing to a close : "Aurai-je quelque répit pour terminer mon œuvre, je n'ose l'espérer : en tout cas je fais un dernier effort en allant le mois prochain m'installer à Fatu-Iva, île des Marquises presque encore anthropophage. Je crois que là, cet élément tout à fait sauvage, cette solitude complète me donnera avant de mourir un dernier feu d'enthousiasme qui rajeunira mon imagination et fera la conclusion de mon talent <sup>21</sup>."

As it appears from this passage, the place he was planning to go to was the little island of Fatu-Iva south of Hiva-Oa (see map fig. 11), for there the old savagery had survived longest, and cannibalism was hardly yet quite extirpated. This stay in Fatu-Iva, however, never figures in accounts of his life. Nevertheless, he must clearly have stayed there for a while, either in 1902 <sup>22</sup> or between the time when he seems at last to have left Tahiti (August 1901) and his first arrival (on September 16th) <sup>20</sup> at Atuana in Hiva-Oa, where, after some difficulties in buying land, he is finally installed in his new house in November.

In addition to his above-mentioned reference to Fatu-Iva in his letter to Morice, Gauguin relates a strange experience from this island in *Racontar de Rapin* (the MS of which is signed Atuana Sept. 1902). It is the passage about the old blind and tattooed woman who soon after his arrival in Fatu-Iva comes up to him as he sits outside his house in the dark, and feels him all over with her cold reptilian hands. The old woman lived like a savage by herself in the bush and refused to wear clothes : "Ce fut pour moi pendant deux mois une obsédante vision et tout mon travail devant mon chevalet en était imprégné malgré moi. Tout, autour de moi, prenait un aspect barbare, sauvage, féroce <sup>23</sup>."

In *Racontar de Rapin* there is another story which also describes a meeting with the primitive savagery which was now on its way to becoming a thing of the past. It deals with a very old man, wizened and tattooed, who is his neighbour in the bush. He has been in prison for cannibalism, but has now received a pardon. "Ce vieux et moi nous sommes des amis et je lui donne du tabac sans que pour cela il s'en étonne. Je lui demande quelquefois si la chair humaine est bonne à manger, c'est alors que sa figure s'illumine d'une infinie douceur (douceur toute particulière aux sauvages) et il me montre son formidable ratelier <sup>24</sup>."

These experiences obviously held a deep significance for Gauguin. In them he was vouchsafed a brief glimpse into the heart of savage darkness symbolized by Ta-

kaii : a contact with cannibalism itself, which exercised such a fascination, not only for him, but for most travellers in these parts of the world at that time—the last Europeans to experience the shudder of the ultimate horror in a confrontation with primeval savagery. After his long quest, this was the nearest he got, at the end of his life, to the fulfilment of his wish : *voir le sauvage alors!*

M. B.

July 1st., 1960.

#### RÉSUMÉ : *Gauguin et le dieu des Marquises.*

Dans ses lettres datant de son premier séjour à Tahiti, Gauguin fait souvent allusion à son grand désir d'aller aux îles Marquises. Là-bas, il pourrait vivre pour encore moins cher qu'à Tahiti, et la sauvagerie de la population ainsi que la beauté des paysages lui apporterait une inspiration nouvelle. Cependant, ce ne fut pas avant 1901 qu'il réussit à s'y rendre. Les dessins de l'*Ancien Culte Mahorie* et les sculptures sur bois qu'il exécuta à Tahiti en 1893, montrent déjà tout l'intérêt qu'il portait à l'art des Marquises. Il était familier des dessins de tatouages, des sculptures ornementales et des petites figures de tikis (fig. 1-9).

Dans son dernier carnet de croquis, nous trouvons un dessin que Rewald a publié sous le titre de *Sculpture Tahitienne* (fig. 13). Il s'agit en réalité de *Takaii*, le plus grand et le plus barbare des rares grands tikis en pierre existant aux Marquises, et qui mesure 2,35 m de haut.

Il est toujours debout, dans la vallée de Puamau, au nord-est de Hiva-Oa (cf. carte, fig. 12); à l'époque de Gauguin, cette vallée était sauvage et isolée, et le cannibalisme y a survécu jusqu'à la fin du siècle.

La question est de savoir si Gauguin visita effectivement cette vallée éloignée et relativement inaccessible ou s'il dessina *Takaii* d'après une photographie. La tête, à la droite de *Takaii* sur son dessin, peut-être identifiée comme étant celle d'un grand tiki en bois qui était encore à Puamau à la fin du siècle (fig. 19). Considérant l'état de santé de Gauguin, qui lui rendit la marche difficile durant les dernières années de sa vie, il paraît très improbable qu'il ait pu faire cette excursion. D'autre part, nous savons qu'il avait l'habitude de faire des dessins d'après des photographies et que des photographies de *Takaii* (fig. 14, 16 et 17) existaient déjà.

Quelle que puisse être la réponse, il est significatif que dans son dernier carnet de croquis il ait fait un dessin de *Takaii* : le symbole le plus puissant de la sauvagerie primitive des Marquises.

#### NOTES

1. The letter, which belongs to the Willumsen Museum in Frederikssund, Denmark, was published in *Les Marges*, March 15, 1918.

2. See Merete Bodelsen : *Gauguin Ceramics in Danish Collections*, Copenhagen (Munksgaard), 1960, (Reprint from the Danish Museum of Decorative Art. Yearbook).

3. *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*, ed. A. Joly-Segalen, Paris 1950, XII, p. 67.

4. *Cent œuvres de Gauguin*. Galerie Charpentier. Paris 1960, (Préface de Jean Leymarie).

5. Cf. René Huyghe : *Présentation de l'Ancien Culte Mahorie*, Paris 1951, p. 17 ff.

6. *Lettres de Pissarro à son fils Lucien*, ed. John Rewald, Paris 1950, p. 247, note 1.

7. The oversized idols which are to be found in several of Gauguin's Tahitian paintings and woodcuts do not appear to be influenced — as has been suggested — by the male tikis with their hands resting on their fat stomachs. Both the seated and the standing figures seem more likely to be female Gods of much the same type as the figure of Hina known from Gauguin's wood sculptures, ceramics and woodcuts (*Te Atua*, Guérin no. 31).

8. *Lettres de Gauguin*, ed. Malingue, Paris 1946, CXXXVIII, p. 225.

9. *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*, ed. A. Joly-Segalen, Paris 1950, XII, p. 67.

10. *Lettres de Gauguin*, ed. Malingue, Paris 1946, CXXXVI, p. 242.

11. *Ibid.*, CLX, pp. 270-71.

12. *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*, ed. A. Joly-Segalen, Paris 1950, XX, p. 84.

13. *Ibid.*, LXXV, p. 176, 177.

14. *Ibid.*, LXXXVII, p. 180.

15. *Ibid.*, LXXXVIII, p. 183.

16. *Takaii* is mentioned in Thor Heyerdahl : *American Indians in the Pacific*, Stockholm 1956.

17. F. W. Christian : *Eastern Pacific Lands*. London 1910. — R. L. Stevenson visited the Marquesas in 1888 and gives a description of Hiva-Oa in his book : *"In the South Seas"*.

18. A. Baessler : *Neue Südsee-Bilder*, Berlin 1900.

19. Karl von den Steinen : *Die Marquesaner und ihre Kunst*. I-II+Atlas. Berlin 1925-1928.

20. G. Le Bronnec : *Les dernières années*, in the *Gazette des Beaux-Arts*, January-April 1956 (1959).

21. *Lettres de Gauguin*, ed. Malingue, Paris, 1946, CLXXIV, p. 300.

22. In the edition of Gauguin's letters to André Fontainas, which Fontainas himself edited (Paris 1921), letter n° 3 is dated "Septembre 1902" and signed "Paul Gauguin. Ile de Fatuiva (Marquises)".

23. Paul Gauguin : *Raconters de rapin*, 1951, p. 58.

24. *Ibid.* p. 54.





FIG. 1. — PH. DE CHAMPAIGNE ET M. LASNE. — Le Cardinal de Richelieu recevant la couronne ducale. Phot. B.N.

## DEUX ŒUVRES PEU CONNUES DE PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

PAR TONY SAUVEL

**D**EUX gravures de Michel Lasne (1595-1667) représentent le « cardinal-duc de Richelieu » entouré de figures allégoriques. L'une, qui porte la mention *Champaigne invenit, M. Lasne fecit*, a pour décor une terrasse avec balustrades et laisse voir dans le lointain un paysage de collines. L'autre, où nous lisons seulement *M. Lasne fecit*, a comme décor un portique<sup>1</sup>.

En 1900 l'historien du Palais-Royal, Victor Champier, a dit qu'elles reproduisaient deux des peintures qui décoraient la voûte de la galerie située à gauche de la cour

d'entrée de ce palais, galerie que Champier appelle *galerie des objets d'art*, — au temps de Richelieu elle était simplement dite *petite galerie* — et qui aurait été peinte moitié par Philippe de Champaigne et moitié par Simon Vouet. « Par une de ces fantaisies qui n'appartiennent qu'aux grands, dit-il, le cardinal ne craignit pas de mettre sur le même pied les deux artistes. Simon Vouet eut à décorer un des côtés de la voûte tandis que l'autre fut réservé à Philippe de Champaigne ». Et Champier voit une œuvre de Vouet dans le *Richelieu devant un portique*. Toutes ces affirmations ont été reprises en 1936 par P. d'Espezel<sup>2</sup>.

\*  
\*\*

Sur la première, le *Richelieu à la balustrade* (fig. 1), le cardinal est accompagné de sept figures allégoriques : une femme armée d'un glaive appuyée sur les armoiries de Richelieu qui sont surmontées du chapeau de cardinal et de la couronne de duc ; une Minerve (Champier voit en elle « le dieu de la guerre » ce qui est insoutenable) ; la Navigation, tenant un gouvernail et une voile ; une femme accompagnée d'un lion et qui semble tenir des bijoux ; au premier plan une femme en robe d'hermine qui montre sur le sol, devant les pieds du cardinal, des fruits, les pièces d'une armure

et une couronne ducale ; enfin deux renommées dans les airs, l'une posant sur la tête du cardinal la couronne de lauriers et la couronne de duc, l'autre soufflant dans une trompette à ses armes. La couronne ducale, qui figure ici trois fois, explique tout.

En novembre 1630 la célèbre *Journée des dupes* avait marqué le triomphe définitif du cardinal. Le 13 août 1631 un lit de justice déclarait coupables la mère et le frère du roi, et des lettres patentes de Louis XIII, après avoir énuméré tous les services rendus par le cardinal, érigeaient la terre de Richelieu en duché pairie, voulant lui donner ainsi « tous les témoignages d'honneur qui se peuvent accorder aux plus illustres maisons du royaume<sup>3</sup> ».

La renommée qui place la couronne ducale sur sa tête célèbre la chose. La femme agenouillée, qui est probablement la France, lui montre, non comme l'a dit Champier « les dépouilles des ennemis



FIG. 2. — PH. DE CHAMPAIGNE. — Louis XIII couronné par la Victoire.  
Musée du Louvre. Phot. Arch. Phot.





FIG. 3. — PH. DE CHAMPAIGNE ET M. LASNE. — Le Cardinal de Richelieu devant le portique du Palais Royal. Phot. B.N.

vaincus », mais cette couronne et les autres emblèmes de sa nouvelle dignité. Cette œuvre de Philippe de Champaigne, comme son *Louis XIII couronné par la victoire* (fig. 2) où nous voyons la ville et la digue de La Rochelle (Musée du Louvre), a un caractère commémoratif. Elle mêle comme ce tableau le portrait véridique et l'allégorie. La figure ailée qui couronne le roi a donné ses traits, ses épaules tombantes et les draperies de sa robe à celle qui couronne le cardinal et à la femme au lion dont celle-ci est accompagnée. Champaigne, qui fut un des paysagistes « les plus remarquables de son temps », n'a pas peint seulement *Louis XIII devant La Rochelle*, mais *Sainte Geneviève devant Paris* (Bruxelles, Musée des Beaux-Arts), *Les échevins de Paris* de même (église de Montigny-Lemcloux), *Lemercier devant l'église de la Sorbonne* (Musée de Versailles), *La mère Angélique Arnaud devant Port-Royal* (Musée du Louvre), le cardinal enfin, soit devant la Sorbonne (collection Du Bourg de Bozas), soit devant une des arcades du Palais-Royal (National Gallery) <sup>4</sup>.

Rien de plus banal en apparence que le décor du *Richelieu à la balustrade* : une terrasse qui sur un des côtés revient à angle droit. Mais on rencontrait pareille banalité au château de Richelieu dans le Poitou. Les gravures de Jean Marot (1676) nous montrent autour des bâtiments de celui-ci des terrasses à balustrades qui, comme sur la gravure, sont à angle droit. Si dans ce château que, à compter de 1631 précisément, il fit construire par Lemercier le cardinal s'était un jour tenu sur l'une des

terrasses il aurait eu devant lui pareille balustrade, son parc, et, bien au delà, les campagnes poitevines dont Desmarets de Saint-Sorlin devait célébrer un jour « les champs non limités et la vaste étendue ». De ce paysage assez simple il n'est pas impossible que Champaigne se soit inspiré.

*Le Richelieu devant un portique* (fig. 3) est moins facile à expliquer. Quatre femmes, la Prudence, la Force, la Justice, je ne sais qui est la dernière, se dirigent à pas rapides vers le cardinal. Un génie ailé semble les pousser en avant. *Volens facilisque sequitur*, dit une légende : par l'effet de sa volonté ce génie, celui du cardinal, n'a pas de peine à accompagner ces Vertus. Une autre légende, dominant une carte du royaume, dit : *Si qua super fortuna laborum ipse reget* : si une entreprise est au-dessus des forces il la dirige lui-même. Nous lisons enfin au pied de son fauteuil : *Stante hoc cuncta moventur* : quand ceci est calme, est stable, tout est mis en mouvement. Ceci, *hoc*, est la carte du royaume que le cardinal montre de la main. Je suis tenté de traduire : quand le royaume est calme, quand la paix est assurée, les grandes entreprises deviennent possibles. Les lettres patentes de 1631 avaient rappelé non sans raison que le roi devait à Richelieu « l'établissement d'une paix en notre royaume ». Ainsi comprise la seconde de ces gravures est elle aussi une page d'histoire.

Le double portique devant lequel est assis le cardinal est — P. d'Espezel a déjà signalé la chose — celui que Lemercier avait construit entre la seconde cour du Palais-Royal et le jardin de celui-ci (fig. 4). Les vues du palais le font connaître. La *galerie dite des Proues* nous montre encore aujourd'hui une partie du décor de cette seconde cour qui était fait de grands trophées maritimes, d'arcades en plein cintre, de fenêtres très simples, presque carrées (arcades et fenêtres aujourd'hui défigurées ou bouchées). Le portique était décoré comme la galerie, mais avec des fenêtres sur le vide. Il était, a dit J.-Fr. Blondel, un « mur » avec des « percés »<sup>5</sup>.

Le portrait de Richelieu de la National Gallery, un peu différent de celui du Louvre, a placé le cardinal devant une arcade de ce portique, parfaitement reconnaissable, bien qu'elle ne soit accompagnée ni des trophées ni des « percés ».

La seconde gravure aide à comprendre la première. Richelieu parce qu'il avait été fait duc et pair a été représenté sur la terrasse du château dont sa pairie portait le nom, et parce qu'il avait travaillé à faire prévaloir l'autorité de l'Etat sur les factions, il a été représenté devant son palais de la rue Saint-Honoré où à maintes reprises il s'était consacré à cette tâche.

\*\*

Que toutes deux représentent, comme l'ont dit Champier et d'Espezel, des peintures de la voûte de la galerie qui se trouvait à gauche de la cour d'entrée de ce palais, et que l'une d'elles ait été l'œuvre de Simon Vouet sont choses très discutables.



Du vivant de Richelieu le palais comportait deux galeries : à l'ouest de la première cour la *petite galerie*, à l'ouest de la seconde cour la *grande galerie* ou *galerie des hommes illustres*. Ne nous arrêtons pas à celle-ci. On sait de façon certaine que moitié des portraits de grands personnages dont elle était décorée était l'œuvre de Philippe de Champaigne et l'autre moitié de Simon Vouet <sup>6</sup>.

Mais de pareil partage nul n'a jamais soufflé mot à propos de la *petite galerie*. Sauval, Félibien, Guillet de Saint-Georges sont d'accord pour en donner la voûte à Champaigne, et à lui seulement <sup>7</sup>. Champier, en plaçant là une histoire de partage entre les deux peintres qui concerne la *galerie des hommes illustres* a commis une confusion incontestable <sup>8</sup>. Ecarter le nom de Vouet est indispensable.

Par surcroît il n'est pas sûr que les gravures représentent des peintures de la *petite galerie*. C'est par Sauval surtout que nous connaissons celle-ci. Ses murs étaient couverts de boiseries contenant des paysages dus à des artistes italiens. Sa voûte, « conduite » par Champaigne, comportait un fond imitant une mosaïque d'or avec des emblèmes du cardinal sur laquelle se détachaient cinq grandes compositions allégoriques de la main même de Champaigne. Sauval en a décrit les sujets, et ce ne sont en rien ceux gravés par Michel Lasne. La gloire du cardinal y était célébrée de façon allégorique sans que son image y figure jamais. On y voyait Apollon entouré des



*Voie de la Galerie du Palais Royal*  
*A Paris chez N. Langlois rue S<sup>t</sup> Jacques a la Victoire. avec Pruil.*

Muses et des Arts, Mercure, Minerve, Saturne et maintes figures symboliques telles que la Félicité publique, la Vertu héroïque, la Générosité. Rien de tout cela ne correspond à nos gravures.

Il faut noter encore que ces deux compositions ont été conçues non pour des voûtes mais pour des murs. Point de plafonnement, de recherches de perspective, d'effets de nuages pour supporter des divinités. Or de toute évidence la *petite galerie* était voûtée.

Champier avait prononcé le nom de Vouet parce qu'il avait confondu une galerie avec une autre. Cette raison écartée aucune autre ne prend sa place. Les deux gravures obéissent au même esprit. Elles mêlent la vérité d'un portrait à la convention des allégories. Elles sont l'une et l'autre calmes et nobles, sans vie véritable. L'idée de ne pas donner la seconde à celui qui n'a signé que la première semble à écarter.

Le *Richelieu à la balustrade*, qui est incontestablement de Philippe de Champaigne, est une composition décorative un peu froide dans laquelle un portrait est inséré. Mariette jugeait ce peintre à merveille quand il disait que nul ne pouvait mieux faire un portrait, mais qu'il demeurerait toujours « esclave de l'objet » et n'était pas assez « rempli de feu » pour « imaginer au delà ». Ses déesses sont de belles figurantes sur le plateau d'un théâtre. Chacune a pris la pose sans se soucier de ses voisines. Elles ont accepté les conventions de la peinture mythologique, noblesse affecté des gestes, draperies flottant sans raison, qui forment un contraste voulu avec la simplicité du portrait. L'ensemble de la composition demeure très simple, très calme, qualités assez rares en un temps où bien des allégories étaient emphatiques et grandiloquentes. Le *Richelieu devant un portique*, avec le groupe serré et un peu artificiel des déesses qui accourent vers le cardinal, n'est point très différent. Même vérité du portrait, même équilibre général de composition. Le décor de fond se rapportant au personnage représenté est un procédé que Champaigne aimait. On ne voit aucune raison pour ne pas en faire honneur à celui-ci.

J'aimerais pouvoir dire quelle demeure ces deux œuvres avaient eu pour mission de décorer. Aucun document ne nous renseigne. Tout au plus peut-on écarter je crois de façon complète l'idée qu'elles auraient jamais trouvé place en Poitou dans le château de Richelieu. Il existe de celui-ci et des innombrables œuvres d'art qu'il renfermait deux descriptions détaillées, celle de Desmarets de Saint-Sorlin (1653) et celle de Vignier (1676)<sup>10</sup>. Qu'elles aient omis de mentionner des compositions aussi originales serait fait pour étonner. Pour les autres demeures du cardinal, Rueil, Bois-le-Vicomte, pour les salles du Palais-Royal autres que la *petite galerie*, aucun document ne nous renseigne. Par surcroît elles ont pu appartenir non pas au cardinal mais à l'un de ses familiers. Je laisse la question posée.

Je ne sais même si des peintures ont existé. Le *Richelieu devant un portique* comporte des légendes qui pour le rendre compréhensible traversent toute la composition et en troublent l'équilibre. Sur un tableau leur présence surprend un peu.



Elle cesse complètement d'étonner si l'œuvre n'a été conçue que pour être gravée. Champaigne, peintre attitré du cardinal, a très bien pu se borner un jour à composer en l'honneur de celui-ci et à confier au burin de Michel Lasne deux estampes d'actualité.

T. S.

SUMMARY : *Two little-known works by Philippe de Champaigne.*

An engraving by Michel Lasne, after Philippe de Champaigne, shows Richelieu on whose head Fame is placing a ducal wreath. Richelieu was in fact a duke and a peer in 1631. Another engraving, which recalls the pacification of the kingdom, depicts him in front of the portico of the Cardinal's Palace, built for him by Lemercier. On the ceiling of one of the galleries in this palace Champaigne had painted allegories in praise of the Cardinal. These two engravings do not correspond with the description of this ceiling, and it is not even sure that they reproduce paintings by Champaigne. The latter may merely have made two topical engravings in the Cardinal's honour.

## NOTES

1. B. N., Ed. 27, f° 67 et 66; Ms., Clairambault, n° 1135, t. XXV, f° 234 et 246. Sur M. Lasne, v. notamment : Ed. GOMBEAUX, *Le Graveur Michel Lasne*, Caen, 1936.

2. CHAMPIER et SANDOZ, *Le Palais-Royal*, 1900, t. I, p. 54; P. d'ESPEZEL, *Le Palais-Royal*, 1936, p. 20.

3. *Mercurius francicus*, 1631, p. 706. V. aussi : BATTIFFOL, *Richelieu et le roi Louis XIII*, 1938, p. 316.

4. B. DORIVAL, *Catalogue de l'exposition Philippe de Champaigne*, Paris, Orangerie, 1952, Fr. BOUCHER, *Sur quelques portraits de Richelieu par Philippe de Champaigne*, ds. Bull. de la Soc. de l'hist. de l'Art français, 1930, p. 192.

5. J. Fr. BLONDEL, *Architecture française*, 1754, t. II, p. 38. Notre gravure a simplifié le portique, notamment en ne montrant pas les grilles qui garnissaient toutes ses baies et qui sont visibles sur toutes les vues du palais. Le portail de la National Gallery simplifie bien davantage ce portique.

6. H. SAUVAL, *Histoire et Recherche des antiquités de Paris*, 1724, t. II, p. 166; La COLOMBIÈRE, *Les Hommes illustres qui sont peints dans la galerie du Palais-Royal, dessinés et gravés par Heinz et Bignon*, 1690; FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, 1688, t. V, p. 169; GUILLET DE SAINT-GEORGES, *Mémoires inédits sur les artistes français*, éd. 1854, p. 241.

7. SAUVAL, p. 164; FÉLIBIEN, p. 169; G. DE SAINT-GEORGES, p. 241.

8. M. DUMOLIN, *Etudes de topographie parisienne*, 1934, t. II, p. 148, a signalé déjà que Champier doit être consulté avec prudence.

9. MARIETTE, *Abecedario*, éd. 1851, t. I, p. 351.

10. DESMARETS, *Les Promenades de Richelieu*, 1653; VIGNIER, *Le Château de Richelieu*, 1676; Ed. BONNAFÉ, *Recherches sur les collections des Richelieu*, 1883.

# BIBLIOGRAPHIE

Hans von HUELSEN. — *Römische Funde*. Collection « *Sternstunden der Archäologie* ». Göttingen, Berlin, Francfort, Muterschmidt-Verlag, 1960. In-12, 269 p., 38 pl., 28 fig. dans le texte.

M. Hans von Hülsen, qui porte un nom célèbre en archéologie, a écrit à Rome, à l'occasion de ses soixante-dix ans, un volume que liront avec grand plaisir tous les anciens « Romains », tant il évoque de souvenirs pour ceux qui vécurent dans la « Ville », tant il est rédigé avec agrément et esprit.

L'auteur n'a pas voulu présenter des considérations esthético-historiques sur les œuvres dont il parle, mais nous rappeler les plus belles et curieuses statues et peintures antiques qui en l'espace d'un demi-millénaire furent découvertes à Rome et aux environs et qui sont conservées dans les musées romains ou qui demeurèrent longtemps en quelques palais, avant de gagner Naples, par exemple, comme l'Hercule Farnèse. Certes bien des articles ont été consacrés à ces illustres morceaux, mais ce charmant livre a le mérite de réunir les renseignements essentiels sur ces images des dieux qui, dit plaisamment M. H. « partagent les dortoirs des musées avec des troupes d'empereurs, de capitaines, d'hommes d'Etat, de poètes, de philosophes et de jolies femmes ».

Combien de ces dieux, de ces héros sortent de terre pour ainsi dire sous nos yeux, depuis Zeus, Vénus, Hera, Dionysos, Apollon, Hercule, Laocoon, Auguste, Hadrien. Parfois M. H. nous conduit sur un champ de fouilles, les thermes de Constantin, le tombeau d'Auguste, Anzio, Ostie, Palestrina ou bien énumère certaines catégories d'œuvres, les onze obélisques de Rome, les antiquités égyptiennes.

M. H. nous dit lorsqu'il s'agit d'un original grec, comme le bas-relief du chevalier athénien à la villa Albani, comme les poètes comiques Posidippe et Ménandre ou d'une copie ou d'un bronze étrusque, comme l'Apollon de Veies. M. H. nous donne son opinion personnelle : il estime que le pseudo-trône Ludovisi pourrait avoir été le siège, jadis garni de bronze, d'une divinité, peut-être Aphrodite assise. La Venus Erycine ne fut-elle pas en 181 avant J.-C. transportée du sanctuaire d'Eryx près Trapani à Rome.

Ce livre n'a pas la prétention d'être un catalogue; c'est un aimable guide pour le touriste et un mémorandum pour l'archéologue.

LOUIS HAUTECOEUR.

John WHITE. — *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, 1 vol. rel. 25,5×16, 288 p., pl. h. t., Faber and Faber, London.

Cet ouvrage est une somme des études sur le problème de l'expression de l'espace dans la peinture du XII<sup>e</sup> à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, portant presque entièrement sur l'école italienne; l'auteur y a rassemblé tout ce qui était connu dans ce domaine jusqu'à ce jour, y ajoutant la large contribution de ses recherches personnelles, notamment sur l'Antiquité, (car il a résumé son article

du *Journal of the Hellenic Society*, publié en 1956, sur les origines de l'expression de l'espace aux débuts de la peinture italienne) et sur Léonard de Vinci. Lorsque la peinture italienne prend son essor au *ducento*, fondant essentiellement leurs recherches sur l'expérience de la fresque, les artistes se trouvent en présence d'un conflit entre l'expression décorative qui exige la mise en valeur de la surface et le réalisme qui entraîne celle de la profondeur. Les cycles de la basilique supérieure d'Assise servent de laboratoire d'études à John White. Cimabue y sacrifie l'espace à la décoration par la frontalité; chez l'auteur de la légende de saint François d'Assise — qui pour John White, suivant une certaine tendance actuelle, n'est pas Giotto — l'importance donnée au cadre traduit la volonté décorative, mais l'espace est suggéré par un compromis entre le raccourci et la frontalité; c'est Giotto qui à Padoue et à Florence accentue la valeur des objets en tant que solides dans l'espace, creuse la profondeur par la perspective à convergence axiale, brisant la surface, mais rétablissant l'unité décorative par la monumentalité. Contrairement à l'opinion admise, la deuxième moitié du *Trecento* paraît à John White une époque d'intenses recherches spatiales, qui préfigurent celles du *Quattrocento*; les artistes emploient notamment les procédés de l'organisation de l'espace par les vues obliques. L'invention de la « perspective artificielle » qui a créé l'esthétique de la fenêtre ouverte, et enfermé l'espace dans un rigide schéma géométrique, est facilitée pour John White par l'extension de la peinture de chevalet qui vient atténuer le conflit entre surface et profondeur; la théorie puise sans doute ses origines dans les recherches du cercle qui se meut autour de Brunelleschi, et Alberti en exprimera la méthode. John White étudie d'une façon exhaustive les formes de l'espace propres à Masolino, Masaccio, Filippo Lippi, Ghiberti et Donatello qui se sert du nouveau langage pour créer l'illusionnisme et l'intensité dramatique. Cependant Paolo Uccello fait exception au système et sa conception de l'espace met John White sur la voie d'une notion différente, qu'il appelle « perspectives synthétiques » et qui décelait une connaissance plus juste de la physiologie optique, fondée principalement sur la courbure donnée aux lignes par la concavité de la rétine, ce qui entraîne une recherche du raccourci par les écarts angulaires. John White exploite ainsi en profondeur l'idée exposée dès 1924 par Panofsky, selon laquelle la perspective géométrique de la Renaissance n'avait pas la valeur d'une acquisition scientifique objective, mais reposait au contraire sur une simplification abusive du problème. Par une démonstration serrée l'auteur défend l'hypothèse que Léonard de Vinci avait une conception plus scientifique du mécanisme de la vision, et que, dans le traité perdu qu'il écrivit sur la question et dont une copie fut dans les mains de Benvenuto Cellini, il professait la perspective synthétique. Cependant il y a contre cette hypothèse le fait que l'auteur ne peut en montrer aucun emploi dans les dessins ou tableaux de Léonard, tandis qu'il trouve des exemples évidents chez Jean Fouquet de la distorsion des lignes horizontales ou verticales; je m'étonne qu'à ces exemples il n'ait pas ajouté ceux



qu'offre l'art de Mantegna, artiste qui, je ne sais pourquoi, est laissé à peu près à l'écart de cette étude et qui pourtant fut un virtuose de la perspective. Cette perspective synthétique, pour John White, comme pour Panofsky, était celle qu'avait connue l'Antiquité, comme l'auteur le montre dans une conclusion qui aurait pu être un chapitre liminaire. Une illustration suffisamment abondante permet au lecteur de suivre la pensée de l'auteur, mais il faut avouer que les démonstrations seraient plus claires si des dessins avec des tracés perspectifs les accompagnaient. Voici donc un véritable manuel sur ce sujet primordial qui depuis trente ans préoccupe les historiens d'art anglais et allemands, auquel un italien, Decio Gioseffi, a consacré récemment une étude pertinente<sup>1</sup> et que s'obstinent à ignorer les Français, même historiens d'art; souhaitons que le livre attendu de Liliane Brion-Guerry sur *Viator* vienne bientôt combler cette lacune de la littérature française d'histoire de l'art, si fâcheuse pour les étudiants

GERMAIN BAZIN.

Erwin PANOFSKY. — *Renaissance and renaissances in Western Art*. The Gottesman Lectures, Uppsala University, Almqvist and Wiksell, Stockholm-Uppsala, 1960.

En août 1952, dans le cadre des Gottesman Lectures de l'Université d'Uppsala, M. Panofsky avait traité « le problème de la Renaissance dans l'histoire de l'art »; de ce vaste cycle de conférences, dont il ne voulait publier le texte qu'après révision, à la lumière de toute la littérature récente, l'auteur n'avait, cinq ans plus tard, « mis au point » que les quatre premières; encore deux d'entre elles reprenaient, approfondissaient, un article publié dès 1944 dans la *Kenyon Review* (VI, p. 201-236), et une troisième le début d'*Early netherlandish painting, its origin and character* (Cambridge, Mass., 1953); pressant par là quels délais requerrait la réalisation intégrale de son programme, il crut ne plus devoir différer la publication des quatre chapitres déjà prêts, leur ensemble fût-il fragmentaire, et peut-être provisoire.

Ce rappel ne doit rien au goût de l'anecdote. Je le crois nécessaire pour situer l'ouvrage sous son vrai jour, et lui épargner des critiques par trop simplistes. Non, le lecteur ne saura pas « tout » sur la Renaissance; sans doute même ne saura-t-il pas « ce qu'est » la Renaissance son « essence », sa « definitio per genus et differentiam ». Aussi n'est-ce point d'un chimérique « point de vue absolu » qu'il convenait d'en aborder l'étude. Ici l'absence de système est une garantie de rigoureuse méthode — j'entends : méth-ode, ce qui nous accompagne et nous guide au long du chemin. A égale distance d'un positivisme étrié (cette « collection de faits » qui rend illisibles, parce que non écrits, et surtout non pensés, tant de livres pourtant érudits) et du vice contraire, de cette prétention hâtive à « comprendre » (qui fait verser tant de critiques dans l'impressionnisme, tant d'esthétiques dans le verbiage) Panofsky

nous enseigne que l'histoire de l'art n'est ni éparpillement, ni totalité, mais progressive totalisation; que « l'essence immuable », comme la « singularité irréductible du positif », ne sont jamais que deux prélèvements complémentaires sur un même devenir. Aussi n'est-ce pas merveille que l'inachèvement de son enquête : il est permis de souhaiter que de nouveaux chapitres viennent la prolonger; mais si elle n'est, ni ne peut-être « finie », c'est que son objet est « infini » — ce qui ne signifie nullement qu'il soit « indéfini ».

C'est la tâche des deux premières études que de faire apparaître ce que Panofsky appelle « the process of self-realization » de la Renaissance — d'une expression proprement intraduisible en français, puisqu'elle unit les deux sens anglais de « realization », ou plus profondément les deux composantes hégéliennes du processus historique : le passage à l'existence objective (en-soi), et la prise de conscience subjective (pour-soi).

De cette prise de conscience, Panofsky s'attache d'abord à jalonner les étapes : comment Pétrarque, bouleversé du contraste entre l'Italie déchue et les vestiges de la Rome antique, associe dès 1338 les idéaux de régénération politique, « résurrection » des belles-lettres et retour aux modèles classiques; comment le réveil parallèle de la littérature et de la peinture, présent dans les vers célèbres où Dante équilibrait le rapport de Cimabue à Giotto par celui de « l'uno all'altro Guido », clairement énoncé par Boccace en accord avec l'adage « ut pictura poesis » de l'*Épître aux Pisons*, est étendu par Lorenzo Valla de la peinture à l'architecture et la sculpture, par Marsile Ficin de la poésie à la philologie et la musique, pour gagner avec Rabalais, Ramus, P. Belon, J. Werner, les sciences naturelles et « toutes espèces de bonnes disciplines »; comment cette correspondance n'allait pourtant point sans difficulté, du fait qu'au « retour à l'antique » de la littérature (Pétrarque), puis de l'architecture (Brunelleschi), faisait pendant en peinture un retour, non à l'antique, mais à la nature (Masaccio); en sorte que la question : « la Renaissance est-elle une résurgence spontanée de la culture » (un printemps après la torpeur hivernale) « ou une re-vitalisation délibérée de la culture gréco-latine » (par réaction contre la barbarie germanique), appelle une réponse différente selon les arts; comment une réconciliation s'annonce enfin lorsqu'Alberti relie la peinture, d'une part à l'architecture par la catégorie de « proportions », de l'autre à la littérature par celles d'invention, disposition, élocution, et qu'en conséquence l'*Antique* (comme Archétype : natura naturans) devient la perfection de la Nature (comme Ektype : natura naturata).

Un premier point est établi : les Italiens ont pris conscience, du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, de vivre une ère nouvelle dans l'histoire de la culture; le fait, déjà important en soi — car une prise de conscience, même illusoire, n'est pas sans réagir sur le conditionnement ni modifier l'évolution — entraîne une question nouvelle : dans quelle mesure l'impression subjective d'originalité de la Renaissance par rapport aux époques passées, et notamment aux diverses renaissances qui se sont succédées en un millénaire de « Moyen Âge », est-elle objectivement fondée?

Selon Panofsky, la « renovatio » carolingienne eut plus d'extension que de profondeur : confinée à d'étroites couches d'une féodalité monastique, administrative ou mili-

1. DECIO GIOSEFFI, *Perspectiva artificialis per la storia della prospettiva. Spigolature e appunti*. Università degli Studi di Trieste, 1957.

taire, elle a rarement pris ses modèles plus haut que l'ère paléochrétienne, et ne semble pas s'être risquée à la grande sculpture en pierre; elle a plutôt cherché à reconquérir le terrain perdu qu'à s'ouvrir de nouveaux domaines, à sauvegarder les valeurs classiques qu'à les réactiver; l'image est citée, paraphrasée, non interprétée; jamais son exemple formel ne crée un style capable d'inspirer des images nouvelles; où le texte comportait illustration, elle est copiée, où il ne la comportait pas, elle n'est pas inventée.

Nés simultanément au XII<sup>e</sup> siècle, un proto-humanisme littéraire (Jean de Salisbury) et une proto-renaissance artistique (Saint-Trophime d'Arles) restent deux courants mal coordonnés, qui s'isolent parmi plusieurs autres au sein d'une civilisation très diversifiée; forme et contenu se fuient mutuellement selon le « principe de disjonction » : tout modèle antique est soumis à réinterprétation chrétienne (Antonius Pius devient saint Pierre, la Vénus Pudica devient Eve); tout concept, caractère, récit historique ou mythique de l'antiquité est représenté dans le goût moderne (Pygmalion habille sa statue comme un couturier à la mode son mannequin).

La tâche de la Renaissance italienne fut de réunir ces éléments dispersés; si elle le put, c'est que la *distance*, en enlevant toute *réalité dangereuse* à l'idolâtrie, effaçait l'ambivalence du Moyen Age envers un style qui signifiait classicisme, certes, mais aussi paganisme; c'est d'autre part que le sens médiéval de la cohérence et de la monumentalité opéra sa jonction avec le culte d'une nature idéalisée. Les deux derniers chapitres scandent la progression de cette synthèse :

— *I Primi Lumi*. Avec Giotto, Duccio, Cavallini, puis les Lorenzetti, la peinture italienne confère à son espace une stabilité ignorée même de l'époque hellénistique (si les paysages de l'Odyssée, à la Bibliothèque Vaticane, faisaient converger leurs orthogonales, ce n'était pas en un point de fuite unique, en sorte que manquaient les deux caractères qui définiront la perspective moderne jusqu'au cubisme : la continuité et l'infini). Leur pratique devance d'un siècle sa justification théorique : vers 1420, Brunelleschi oppose « l'espace abstrait » de la Renaissance à la « sphère visuelle » de l'Antiquité, en considérant les longueurs comme inversement proportionnelles à leur distance de l'œil, et non plus comme directement proportionnelles aux angles de vision. Ce renouveau, limité à la peinture seule, en un temps où les tendances gothiques s'accroissent en sculpture et en architecture, ne doit par ailleurs aux modèles classiques qu'un petit nombre de motifs, qui restent soumis au principe de disjonction, et disparaissent dès la seconde moitié du Trecento.

— *Rinascimento dell'Antichità*. Par un matin de septembre 1464, trois hommes de lettres, Samuele di Tradate, Giovanni Marcanova, Felice Feliciano, et le peintre Mantegna, organisent, en toge romaine, une excursion sur le lac de Garde : c'est le signe qu'après un long retard sur l'architecture (Brunelleschi) et même la sculpture (Donatello) le courant humaniste vient de gagner la peinture italienne; à Florence, où le David d'Andrea del Castagno et l'Histoire d'Hercule d'Antonio Pollaiuolo n'ont guère été que des initiatives isolées, le retour à l'Antique s'infléchit soit dans un sens néo-platonicien avec Botticelli, soit dans un sens lucrétien avec Piero di Cosimo; l'œuvre de Raphaël marquera, comme on sait, l'éphémère apogée de l'accord si longtemps cher-

ché entre la forme classique et la sensibilité moderne.

Au terme de l'enquête de Panofsky, l'on ne sait trop ce qu'il faut le plus admirer, de sa hardiesse conceptuelle, ou de sa finesse dans l'interprétation des détails. Analyse et synthèse, ces deux démarches ne sont-elles pas corrélatives? C'est pour confirmer le « principe de disjonction » que sont élucidées ses dérogations apparentes — les bas-reliefs de la façade de Schönggrabern, le portail central de la cathédrale d'Auxerre, les « genii » de Wiglielmo à Modène, les médaillons du Kaiserpokal d'Osnabrück, le chapiteau « mithriaque » du cloître de Monreale; c'est pour illustrer l'apport aux arts plastiques de la philosophie ficinienne, qu'une interprétation nouvelle est proposée, au *saint Luc* de Heemskerck, au *Cupidon* de Cranach l'Ancien, au *Conflit de débauche et raison* de Baccio Bandinelli, au secret rapport entre la *Primavera* et la *Naissance de Vénus* de Botticelli. Par là, *Renaissance and renaissances* s'impose à la fois, indissolublement, en modèle de réflexion esthétique et d'histoire de l'art.

Me permettrait-on quelques réserves? Les unes porteraient sur des points particuliers, tous relatifs au second chapitre : je crains que M. Panofsky, par souci de synthèse, n'ait schématisé quelque peu cette si complexe « renovatio » carolingienne, qui, en France même, pourrait recouvrir deux moments distincts, l'un sous Charlemagne, l'autre sous Charles le Chauve, sans préjudice de mouvements très différenciés dont on dénombrerait au moins trois pour la seule Italie : franco-romain (Ascension de Saint Clément), franco-lombard (Saint Ambrogio de Milan) et lombardo-byzantin (Castelseprio); qu'il n'ait sous-estimé, en deçà et au-delà de l'ère carolingienne, l'importance d'une « proto-renovatio » du VII<sup>e</sup> siècle, dont témoigneraient les marbres aquitains, les terres cuites nantaises, le pentateuque Ashburnham, les fresques et mosaïques romaines de Martin I à Jean VII, comme des proto-renaissances, othonienne et anglo-saxonne, qui entourent l'An Mil; qu'il n'ait creusé entre la sculpture impériale sous Frédéric II et la peinture de Giotto ou Cavallini un abîme que les Pisani d'un côté, Arnolfo del Cambio de l'autre, pourraient atténuer.

Une dernière critique serait de portée plus générale, puisqu'elle touche à la méthode; mais peut-on parler vraiment de critique, quand il s'agit de prendre position à l'égard des principes? Au demeurant, ne serait-ce pas de ma part folle présomption, que de « critiquer » l'homme que tant d'admirateurs, dont je suis, tiennent pour l'un des maîtres de l'histoire de l'art, celui dont ils n'auraient que trop de fierté de se proclamer, s'il le voulait bien, les obscurs disciples? Je l'avouerai donc à mon corps défendant, je ne pense pas que « la Vie des Formes », pour reprendre l'expression de Focillon, soit jamais pleinement intelligible tant qu'on fait abstraction du mouvement général de l'histoire, de quelque nom qu'on le veuille appeler, la « Praxis » de Lukács ou le « fait social total » de Mauss; par exemple, comment comprendre qu'au cours du Trecento l'hégémonie artistique soit si brusquement passée de Florence à Vérone, Padoue et Modène, sans égard à la crise financière aggravée par la banqueroute des Bardi et des Peruzzi, au déclin de l'oligarchie subjuguée par le duc d'Athènes, aux implacables conflits de classes dont l'insurrection des Ciampi en 1378 marque le plus dramatique épisode? Autant il est essentiel de souligner la relative autonomie des formes artistiques, autant il me



paraît l'être de ne pas oublier leur relative hétéronomie à l'égard de tout. L'histoire de l'art ne saurait se paraître qu'au prix de cette incessante dialectique.

BERNARD TEYSSEDE.

DIDEROT. — *Salons*, volume II (1765). Texte établi par Jean SEZNEC et Jean ADHÉMAR, Oxford, The Clarendon Press, 1960, in-4°, XVIII, 250 p., 97 ill.

MM. Jean Seznec et Jean Adhémar nous donnent le deuxième volume — très attendu — de leur édition des *Salons* de Diderot. Le premier tome (1) contenait les textes des *Salons* de 1759, 1761 et 1763. Celui-ci est consacré au seul *Salon* de 1765, ce qui lui donne une unité remarquable (2).

Selon la méthode adoptée pour le précédent volume, le texte de Diderot est précédé d'une Note Historique et par le texte même de l'*Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie Royale*. Ce livret, catalogue officiel du *Salon*, est annoté de façon très précise. Nous y suivons la destinée de la plupart des œuvres exposées et surtout, MM. Adhémar et Seznec ont recueilli pour leurs lecteurs les jugements — parfois contradictoires — des critiques, des simples amateurs, et ceux des gazettes de cette époque. Ainsi disposons-nous d'indications nombreuses sur le goût du temps auquel Diderot se réfère souvent, parfois inconsciemment, soit pour l'approuver, soit pour le nuancer, soit pour y contredire.

Enfin vient le texte lui-même, de la page 56 à la page 243. Ce *Salon*, nous dit Jean Seznec, est le plus long, et le plus beau avec celui de 1767. C'est certainement celui où Diderot est le plus à l'aise. Il en a fini avec le texte (sinon avec les planches) de l'*Encyclopédie* et, libéré de cette tâche immense, de ce labeur de vingt ans, il se donne à la critique d'art, sans réserve, de tout son élan : « J'ai pris la plume, écrit-il le 10 novembre 1765 à Sophie Volland, et j'ai écrit quinze jours de suite, du soir au matin et j'ai rempli d'idées et de style (sic) plus de deux cents pages. »...

Malheureusement, le manuscrit authentique de Diderot a disparu et M. Seznec a dû, pour établir le texte, se référer :

1° Aux éditions antérieures de ce *Salon*

2° Aux copies manuscrites, assez diverses, de la « *Correspondance Littéraire* » de Grimm à laquelle les *Salons* étaient précisément destinés.

Pour ce qui est des éditions, on a surtout suivi l'édition de Naegeon, parue en 1798. Pourquoi? Parce que Naegeon avait eu en mains le manuscrit original de Diderot, mais les auteurs du volume qui nous intéresse ont aussi étudié avec soin l'édition de l'an IV et celle qui figure dans les *Œuvres complètes* de Diderot due à Assézat et Tourneux.

Quant aux manuscrits existants de la *Correspondance Littéraire* de Grimm, leur confrontation ne laisse pas d'être fructueuse et, parfois, piquante. Grimm avec

l'autorisation de Diderot, « adaptait » ses textes au goût probable de ses « abonnés ». De ce qui nous reste de ces versions diverses, l'une des deux qui font partie du fonds Vandeul a été examinée avec un soin très particulier, parce qu'elle a été corrigée au XVIII<sup>e</sup> siècle. Nos auteurs ont établi que les retouches n'ont pu être introduites qu'après 1773, peut-être par Diderot lui-même en vue d'une édition de ses *Œuvres complètes* ou d'une publication séparée des *Salons*. Car Diderot a plusieurs fois pensé à donner ses *Salons* au Grand Public, la lettre citée plus haut exprime son regret de les voir réservés aux seuls lecteurs de la « *Correspondance Littéraire* » : « Je condamne à l'obscurité une production dont il ne serait pas difficile de recueillir gloire et profit. »

L'édition érudite de M. Seznec nous donne toutes les variantes du texte mais cet appareil documentaire est présenté en une typographie assez discrète pour n'alourdir en rien ce bel ouvrage auquel les Presses Universitaires d'Oxford ont consacré leurs soins éminents.

On imagine sans peine que le *Salon* de 1765, au moins autant que ses prédécesseurs, nous apporte bien des précisions sur la vie artistique de deux années.

Carle Vanloo vient de mourir et l'Académie, sur l'initiative de Chardin lui rend le double hommage de présenter six de ses tableaux et d'y associer son portrait par Michel Vanloo qui n'est pas indigne de figurer aujourd'hui encore à Versailles. J.-B. Deshayes est mort, lui aussi, qui donnait tant d'espérances et que Diderot exaltait en 1763 : « Deshayes est, sans contredit, le plus grand peintre d'église que nous ayons. » Ses dernières œuvres sont sans éclat, sinon sans mérite. Bouchardon et Slotz aussi, sont disparus, que regrette Diderot. De son côté, Fragonard fait son entrée comme « agréé » avec des œuvres très différentes : deux dessins de la Villa d'Este, un paysage (Cf. Georges Wildenstein, *Fragonard*, page 250) que Diderot exécute en quatre lignes, et une toile un peu polissonne : *Les Amusements de la Jeunesse*, que notre salonnier, sous un titre railleur : *L'absence des pères et mères mise à profit*, juge avec une remarquable justesse.

Mais Frago présente aussi son morceau de réception, une grande toile pathétique qui fait sensation : *Le Grand-prêtre Coréus se sacrifie pour sauver Callirhoé* (cf. Georges Wildenstein, *Fragonard*, n° 225). Cette ample composition, Diderot la discute en un dialogue supposé avec Grimm, dix pages d'un beau mouvement qui se lisent avec le plus vif agrément.

Dans les cent quatre-vingt-six œuvres exposées par les seuls peintres, Diderot trouvera les thèmes les plus variés mais, malgré son indépendance, il reste sensible à la hiérarchie des genres. Bien que les désastres de la guerre de Sept Ans aient incité les peintres d'histoire à la discrétion, les grands sujets ne manquent pas, religieux ou allégoriques et Diderot les place plus haut que les tableaux de genre et les natures mortes, par exemple. Selon lui Chardin est, certes « un grand magicien », mais il ajoute : « ...cette peinture devrait être celle des vieillards ou de ceux qui sont nés vieux... nulle verve; peu de génie; guère de poésie; beaucoup de technique et puis c'est tout. »

Le goût de notre critique se confirme : il accable Boucher. Vertueux, il écrit : « Que voulez-vous que cet artiste jette sur la toile? Ce qu'il a dans l'imagination. Et que peut avoir dans l'imagination un homme

(1) Cf le compte rendu de A.P. de Mirimonde dans *Gazette des Beaux Arts*, janvier 1958, p. 63.

(2) L'*Essai sur la peinture* paraîtra dans un volume qui, probablement, fera suite aux *Salons*.



qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage? » Pauvre Miss O'Murphy! De Baudouin, peintre charmant mais libertin, Diderot écrit brutalement qu'il est « ordurier » et il l'oppose à Greuze, qu'il saluait déjà avec chaleur en 1763 : « C'est vraiment là mon homme. » Cette fois, il lui consacre seize pages, et comment ne s'étendrait-il pas, s'agissant d'un peintre qu'il aime et qui expose ces morceaux pathétiques que sont *Le Fils ingrat* et le *Mauvais fils puni*? Pourtant tout n'est pas parfaitement pur dans Greuze lui-même et le portrait de Madame Greuze montre un « paroxysme plus doux à éprouver qu'honnête à peindre ».

Enfin le romantisme approche, et Vernet l'enthousiasme : « Vingt cinq tableaux, mon ami. Vingt cinq tableaux? et quels tableaux. » Romantique aussi le peintre F.-G. Casanova (1727-1805). « Il a de l'imagination, de la verve; il sort de son cerveau des chevaux qui hennissent, bondissent, mordent, ruent et combattent; des hommes qui s'égorgent en cent manières diverses; des crânes entrouverts, des poitrines percées, des cris, des menaces... »

Si Diderot ne craint pas de développer ses impressions, il sait être bref à l'occasion, tantôt avec gentillesse pour mentionner une naïade de Mignot : « Dos de femme charmant; caractère fluide et coulant; dessin pur, simple et facile », tantôt avec rudesse : de J.-F. Parocel il écrit : « Avez-vous vu dans des auberges des copies de Grands-maitres? eh bien, c'est cela. » De Monnet, « Je ne parle de ce morceau que pour montrer combien on peut rassembler de bêtises, sur un espace de quelques pieds. »

En fait, ces tableaux, ces sculptures inspirent à Diderot des opinions très différentes, mais ce Salon de 1765 a son unité. Et ce serait une erreur de croire qu'il n'est qu'une suite de jugements juxtaposés. En le lisant de bout en bout on apprécie mieux cette unité et cela sans en éprouver de lassitude.

Certaines anthologies un peu sommaires donnent à penser que les descriptions de tableaux, indispensables aux lecteurs de la *Correspondance Littéraire* éloignés de Paris, occupent trop de place dans les Salons. Il n'en est rien quand on les lit dans leur contexte. De même, pareille lecture convainc bien vite que le ton n'en est pas toujours emphatique. Certes, et quoique l'artiste ne doive jamais le lire, Diderot veut, par exemple, « passionner » Lépicié : « Enflammez les vaisseaux, faites parler Guillaume (Le Conquérant) et montrez-moi sur les visages les passions avec leur expression accrue par la lueur rougeâtre de la flamme des vaisseaux... » Mais Diderot sait aussi entrer dans la technique des peintres. De lectures bien antérieures aux Salons (\*), de ses conversations, de ses discussions avec les artistes : Chardin, Greuze, La Tour et de ses observations, il a tiré sa culture de spécialiste. Il a été l'un des premiers à « sentir » les couleurs moins, semble-t-il, pour en goûter l'harmonie, que pour en apprécier la vigueur. Du Paysage de Fragonard, il écrit qu'il « est vigoureusement coloré, mais non touché ferme, deux choses fort diverses. » D'un saint Jérôme, un peu terne, il est vrai, comme on peut en juger à la Cathédrale de Versailles, il déplore que Deshayes ait « affecté le vieux, le crasseux, l'enfumé. »

(\*) Cf. *L'Initiation artistique de Diderot* par Jacques Proust dans *GBA*, avril 1960.

Il loue Lagrenée de « sa couleur belle et solide » et regrette que sa Jephté « manque de vigueur de pinceau »...

En fait, Diderot n'est jamais banal ni indifférent. Comme l'écrivait Jean Seznec dans le bel essai qui sert d'introduction au premier volume : « Il fait alterner non seulement tous les tons mais tous les genres littéraires. »

Louons Jean Seznec et Jean Adhémar de leur fructueuse collaboration : ce Salon de 1765 aux annotations abondantes aux quatre-vingt-dix-sept illustrations attentivement choisies, apporte aux érudits, aux lettrés, aux amateurs l'édition définitive d'un texte justement célèbre.

L'auteur de ces lignes essayant, il y a dix ans, d'intéresser une haute instance à l'édition d'un ouvrage de la même époque se voyait objecter : « Que voulez-vous! le XVIII<sup>e</sup> siècle n'est pas à la mode. » Dieu merci, c'en est fini : l'ouvrage si solide, si longuement médité que Georges Wildenstein vient de publier sur Fragonard, l'édition monumentale de la *Correspondance* de Voltaire que nous devons à Théodore Besterman, les précieuses recherches de René Pomeau, cette magnifique édition des « *Salons* », enfin, sont la preuve que le XVIII<sup>e</sup> siècle reparait plus jeune, plus attachant, plus vivant que jamais.

RENÉ VARIN.

Margot SCHMIDT. — *Der Dareiosmaler und sein Umkreis, Untersuchungen zur spätapulischen Vasenmalerei* (Orbis Antiquus, Heft 15). Münster Westfalen, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1960; 1 vol. in-8°, 90 p., 24 pl. hors texte.

Après avoir défini la personnalité du Peintre de Darius par comparaison avec le Peintre de Lykourgos, l'auteur procède à une analyse stylistique approfondie du fameux « cratère des Perses » H. 3253, et du « cratère de Patrocle » H. 3254 dont les représentations figurées, dans les deux zones inférieures de la face principale, sont de la même main. Cela lui permet d'attribuer ensuite au Peintre de Darius un certain nombre d'autres vases ou fragments de vases. Passant aux collaborateurs du maître, Margot Schmidt étend alors son enquête à l'atelier du Peintre de Darius. Enfin, elle souligne à ce propos quelques tendances que l'on perçoit dans l'évolution de la peinture apulienne tardive, et pose la question des rapports entre la céramique apulienne et la céramique attique. Distinguant entre les caractères communs imputables à un même *Zeitstil* et l'effet d'influences directes venues d'Attique, elle conclut à la « weitgehende Selbstständigkeit » des peintres de vases apuliens en général, et du Peintre de Darius en particulier. Les dernières pages du livre donnent en appendice des renseignements sur les circonstances dans lesquelles fut fouillée la tombe de Canosa qui contenait entre autres, le « cratère des Perses ».

L'étude est intelligemment conduite, avec méthode et précision. Sur de nombreux points, l'auteur discute la chronologie ou les interprétations de ses devanciers. Signalons aussi d'utiles remarques sur la façon dont sont traités certains thèmes, comme l'Amazonomachie ou le Supplice d'Andromède. L'illustration est très valable; notons seulement que les figures 14 b et 15 b ont été interverties.

J. MARCADÉ.



# SOMMAIRE

# CONTENTS

## ANNE PRACHE :

*Contribution à l'étude des contacts et des échanges établis entre les sculpteurs au XIII<sup>e</sup> siècle, à propos de la Cathédrale de Reims* ..... p. 129

*Contribution to the Study of Contacts and Exchanges made between XIIIth Century Sculptors regarding Rheims Cathedral* ..... p. 129

## LEO VAN PUYVELDE :

Conservateur en chef honoraire des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, professeur émérite de l'Université de Liège : *Projets de Rubens et de van Dyck pour les Tapisseries* ..... p. 143

Honorary Chief Curator of the Musées Royaux des Beaux-Arts in Belgium, professor emeritus, Liège University : *Designs by Rubens and van Dyck for tapestry-makers* ..... p. 143

## RAOUL DE BROGLIE :

Conservateur du Musée Condé, Chantilly : *Le Théâtre de Chantilly* ..... p. 155

Curator of the Musée Condé at Chantilly : *The Theatre of Chantilly* ..... p. 155

## MERETE BODELSEN :

Historien d'Art, édité le Dictionnaire Biographique National des Artistes danois (Weilbachs Kunstnerleksikon) : *Gauguin et le dieu des Marquises* ..... p. 167

Art historian, editor of the National Biographical Dictionary of Danish Artists (Weilbachs Kunstnerleksikon) : *Gauguin and the Marquesan God*. p. 167

## YVON SAUVEL :

*Deux œuvres peu connues de Philippe de Champaigne* ... p. 181

*Two little-known works by Philippe de Champaigne* p. 181

## BIBLIOGRAPHIE PAR :

MM. Germain BAZIN, conservateur en chef des Peintures du Louvre, Louis HAUTECEUR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Jean MARCADÉ, professeur à la Faculté des lettres de Bordeaux, Bernard TEYSSÈDRE, agrégé de l'Université, chef de travaux à la Sorbonne, René VARIN, inspecteur général de l'Instruction publique ..... p. 188

## CHRONIQUE DES ARTS

### Reproduit sur la couverture :

VAN DYCK, *La conquête de la Toison d'or*, seconde partie, détail, dessin.

### Reproduced on the cover :

VAN DYCK, *The Conquest of the Golden Fleece*, 2nd part, detail, drawing.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *Canopus Deus; the Iconography of a Non-Existent God*, par ERWIN PANOFSKY; *La construction de la cathédrale de Reims au XIII<sup>e</sup> siècle*, par ELIE LAMBERT; *Deux fresques dans l'esprit de Vinci en Agenais*, par L. PRESSOUYRE; *Quelques vues de l'ancien Musée du Luxembourg*, par H. DELESALLE; *Fragonard, Dorat et les baisers*, par GEORGES WILDENSTEIN.



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement  
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly  
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1961)

France, Communauté Française : 68 NF  
Etranger : 74 NF

SUBSCRIPTION PRICE (1961)

£ 18.00

PRIX DU NUMÉRO :

France, Communauté Française : 9 NF

SINGLE COPY :

£ 2.00

## RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII<sup>e</sup> — ELYsées 21-15  
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500  
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

## ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE  
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI<sup>e</sup> — DANton 48-64

## ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE  
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES  
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V<sup>e</sup> — ODEon 64-10  
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de un Nouveau Franc.